جوهرة المراصد



13.5.2021

دفتر الحضور والغياب

قاسم حدّاد

قاسم حداد

جوهرة المراصد

دفتر الحضور والغياب

>

جوهرة المراصد

هذا الكتاب بدعم من:



مبادرة 1001 عنوان

جوهرة المراصد

تأليف: قاسم حداد

الترقيم الدولي (ISBN): 1-327-34-9948-978



إصدارات روايات (إحدى شركات مجموعة كلمات)
الطبعة الأولى، 2021

القصباء - مبنى D
هاتف: 5566696 6 971+ فاكس: 5566691 6 971+
ص. ب. 21969 الشارقة، الإمارات العربية المتحدة
info@rewayat.ae
www.rewayat.ae

تمت الموافقة على المحتوى من قبل المجلس الوطني
للإعلام / المرجع: MC-02-01-0713876
التصنيف العمري: E



إهداء

تحيّة وشكر
إلى الصديق الشّاعر عبدالله السفر
الذي منحني قراءة خاصة،
باقتراحه فكرة هذه «البورتريهات»
وشاركني السعي لتحقيق الفكرة.

(الدولة هي أشد الوحوش برودًا)
نيتشه

(لا يستطيع المرء أن يكون متأكدًا من أن هنالك شيئًا يعيش من أجله، إلا إذا كان مستعدًا للموت في سبيله)
تشي غيفارا

(لقد قلت لك، أيُّها الرئيس، إنَّ كل ما يجري فوق هذه الأرض، غير عادل، غير عادل، غير عادل. وأنا، دودة الأرض، زوربا الحلزون، لا أوافق على ذلك)
نيكوس كازانتزاكي

الفهرس

دفترٌ..
في عنايةِ الذاكرةِ يحرسُهُ القلب

عبدالله السفر

كتب قاسم حداد ذات مرة أنه على الضد من «الامتثال للقارئ» في ما ينشره من مقالاتٍ في الجرائد أو المجلات التي تدعوه للمشاركة ب «وقت للكتابة»؛ الامتثال الذي يحضر تحت عنوان غامض ومحيّر ومطّاط: «ما يهمّ القارئ العربي».

يجد نفسَه خارج هذا القيد وممتنعا عن المسايرة المطلوبة: «لا أذهب إلى الكتابة بشروط الصحافة، بل أكتبُ للصحيفة بالشرط الأدبي. وخصوصًا بشرطيَ التعبيريّ الخاص في كل مرة. بمعنى أنني لا أتخلّى عن طبيعتي الأدبية من أجل أن أصوغ مقالةً صحافية».

غير أن واحدا من الأجناس الصحفية يشذّ عن هذه الترسيمة، ويذهب إليه حداد بحبٍّ مستفيض وينجزه ببراعةٍ آسرة. قصدتُ «البورتريه الصحفي». ذلك أن هذا اللون من الكتابة الصحفية يلتقي ويلبّي «الشرط الأدبي؛ التعبيري» الذي التزم به حداد على مدار عقودٍ وهو يكتب غائصًا أو محلّقا في «وقت للكتابة».

يَفترض البورتريه - أول ما يفترض - من كاتبه الصحفي الإمساكَ بناصية اللغة والتمكّن من جماليّاتها وسيلةً للعبور إلى الشخصية بريشةٍ ترسم أبعادها وجوانبها الإنسانية في ميدان التعامل اليومي المباشر، وفي حقل الإنتاج الذي يخصها؛ سياسيًّا أو اجتماعيًّا أو أدبيًا أو فنيًّا.. على نحوٍ يقرّبها من القارئ في وجودٍ متعيّنٍ ملموس، وبما يخلق حالة وجدانية ومعرفية إلى درجة التماس النادر قد لا توفّره كتابةٌ صحفية ذات طبيعةٍ أخرى. هذا التحديد العام بمثابة القماش والأصباغ يدلف بها حداد إلى محترفه، لا لينجز صورة مطابقة؛ نسخةً

فجّةً فظّة. إنما هي صورته هو؛ صورته الخاصة. من منظوره الشخصي، وفيها أيضًا تلك الملامح التي مسّته وغارت فيه عميقًا لتعود بازغةً كأوضح ما تكون؛ سِمَةً فارقةً ودرسًا نوعيًّا في الثقافة والحياة.

ودائمًا، لا تمثُلُ الشخصية في البورتريه وحدها. يتقاطع معها الكائن السردي - ينطوي عليه الشاعر، ولا يُفرَج عنه إلّا لمامًا - حيث يتنفس وينتعش بأقصى ما تستطيعه رئتا الكتابة في تفاصيل صغيرة ملمومة ومنتقاة، بعناية الذاكرة وبحراسة القلب، وتتردّد ما بين الحسّ الساخر - ينزل على الذات أولًا قبل الحدث أو المناسبة كما في «صلاح أحمد إبراهيم، الذهاب إلى الشعر بعنقٍ حرّة» - وما بين حسّ الأسى والوحشة على نبأ فراق الأحبة: « لديّ من الشجن ما لا يوصف، وما لا أقدر على احتماله» إذْ يُرفَع الغطاء عن شظايا وشراراتٍ بالمعنى الحارق للمهجة وبالمعنى الأدبي لهاتين الكلمتين، حيث الجُمَل أو الفقرات المكتملة؛ كل وحدة ممتلئة تفور بالتماعٍ تفِدُ سهامُه الضوئية من أكثر من جهة.. من خصال الشخصية ودورها التاريخي؛ من النظرة التأملية تستخلص الدرسَ والجذوة؛ من حكمةٍ تنشعبُ سطورُها وتلتئم بمزيجٍ فاتن هو برقُ الشِّعرِ ولهبُ المعرفة. كما في: («ليلى فخرو، لا نتذكرك لأننا لا ننساك.. و: «هشام الشهابي، قل شكرًا لنفسك»، ...).

إن النَّفَس السردي الذي ينكتب به البورتريه يجعل الذات الإبداعية حاضرة ومشاركة، وكأننا - أحيانًا - قبالة إنجاز نص درامي يرتشف من المسرح وملفوح لفحا بهواء الشعر. استوقفتني، مليًّا، مشهديّةُ «إبراهيم بوسعد، الوحش صديقي»، إذْ الوقائع تنفكّ من صلابتها وتعوم مبتعدةً عن حدثيّتها؛ فإذا هي خلقٌ آخر مع حبر المخيلة بكل ما فيها من طلاقةٍ ومن دهشةٍ ومن تناصٍّ عجيب يؤشّر على مرجعيّةٍ يعاد تركيبها.. وعلى تبادل أدوار وشكوكٍ لا علاج لها، وربما على امحّاء بصيغةِ هدمٍ يتجدّد، كلما حضرَتْ «فراشةٌ» ناعسةٌ وهام بها اثنان: (... كنتُ زعمتُ أنني كتبتُ الشعر، وها هو يزعم أنه رسم اللوحات. أين الوحش فينا وأين الصديق؟

لا أحد يزعم أنه يعرف.
لا أحد يعرف
لا أحد).

.. والأمرُ نفسه ينطبق، بمقدار، على «يسينين، ليس ابتكارًا أن تموت». هذا الشاعر الروسي الذي قضى انتحارًا يقدّمه حداد بإيقاع العين، إن جاز التعبير، في ليلته الأخيرة وهو يجهّز حبل النهاية شنقًا، عبر مشاهد متتالية مسرودة وصفيًّا بدقّةٍ وانتباه متضمنةً الانعكاسات النفسية وتلك الاختلاجات الأخيرة تَسمعُ الأصداءَ من خلال جملة: «باردٌ الليل في الخارج».. تصاحِب، وتُعاد مع كل مشهد، أتمثّلها شخصيا تنطلق من حناجر جوقة تصنع طقس الوداع ومهابته: (ودون كلمات/ لا تحزن، ولا تقطّب حاجبا/ ليس جديدا أن نموت في عالمنا هذا/ وليس أكثر جِدَّة، بالطبع، أن نحيا).

.. في «دفتر الحضور والغياب» يتحوّل البورترية مع كثيرٍ من المقالات إلى مرآةٍ نقديّة نقرأ فيها، ونرى، الوفاءَ والاعتراف بالدرس الأول وبالآباء، وبمركزيّة اللغة وهاجسها الحاضر عند حدّاد وجمالياتها المهدَّدة بالهدر. إلى ذلك نلمس المتابعة الرصينة لجيل الحداثة الأول وما تلاه وقوفًا عند أبرز الرموز في الأقطار العربية واستخلاص الشعريات الواسمة والخصائص الجامعة. ولأنّ البورترية هو المظلة يمشي تحتها هذا ال «دفتر»؛ شدّتني صفحةُ «بلند الحيدري، أَطفئْ قناديلك يا مجنون». تحضر هنا قراءة تجربة الحيدري وانفتاحها على التجريب «الشكلاني» القادم من السينما والمسرح والتشكيل وإعراضها في الوقت نفسه عن المزاحمة على كراسي المقدمة.. يتساوق مع هذا الحضور، وهذه القراءة، تناوُلُ شخصيّةِ الشاعر في بُعدها الإنساني. يستدعي من الذاكرةِ التميمةَ التي تركها له منذ اللقاء الأول في بيروت 1970 : «الصداقة أهم.. الشعر يأتي فيما بعد». الرقة والأناقة والميل إلى الهامش. الاحتفاء بالحياة بعيدًا عن المهرجانات الشعرية - يحضرانها معًا - وقاعاتها المزدحمة شحيحة الهواء. يرسم حداد للحيدري صورةً تعبق بالطفولة وتزدهر في الحرية.

مهما تكن الحال التي منها تنطلق المقالات في هذا الكتاب، وتحرّض على الحبر (رحيل.. شهادة أدبية.. تحية أو وداع.. تقديم معرض أو كتاب.. نقد تجربة أو نص أو مرحلة تاريخية وأدبية..) إلا أنها جميعًا تنطوي على نواةٍ أساسية هي الدرسُ الجماليّ الذي يبحث، دائما، عنه قاسم حداد، إنْ في الشخص أو النص أو الموقف. وأنعتُ الدرس ب «الجمالي» يمرّ إليه - إلينا عبرَهُ - للمروحة الهائلة التي ينفتح بها وعليها؛ كل ريشة منها ممهورة باختلافها وبخبرتها وبأحلامها في رحلةِ الاستيعاب والتجاور والتجاوز. الدرس الذي لا يمكن أن يتم إلا في حوض المتعة؛ مكتوبًا ومقروءًا.

بحثًا عن الشخص في النص

قاسم حداد

1

يخرج الشخصُ في النص، مثلما يخرج العطرُ من وردةٍ. هكذا أحبّ أن أرى البورتريه عند كتابته. الأصدقاء الذين أكتب عنهم، إما أن يكونوا قد شاركوا في صياغة حياتي، كلٌّ بطريقته، أو إنني رأيتُ إليهم، طوال الوقت، بطريقة تتصل بنظرتي للحياة بوصفها درسًا منقوصًا، يكتمل بما يقترحه البورتريه على الشخص.

وفي كلتا الحالتين سوف يشكّل الشخص، في البورتريه، درسًا يستوجب التأمل الذاتي، لئلا يفوت الوقت علينا قبل اكتشاف الشخص في سياقه.

2

وأحبّ استحضار رسّامي الأثير «فنسنت فان غوخ» وتجربته الفذّة في رسم البورتريه. فمن بين أهم ملامح تجربته أنه كان يشتغل، بشهوة الجواهرجي، على رسم بورتريهاته الشخصية في حالات لا تحصى. بل إنه كثيرًا ما يرسم اللوحة فوق الأخرى، ربما في محاولة لسبر واستخراج أعمق ما يستطيع من حالاته الذاتية، في بورتريهات متتالية متضافرة، كمن يحفر، بألوانه وفرشاته، في الحجر ذاته الذي نحتَ «مايكل آنجلو» تمثال موسى، وعندما انتهى منه، نهره بإزميله: (انهضْ يا موسى).

3

لستُ واثقًا بالضبط، ما إذا كنتُ فيما أكتبُ هذه البورتريهات عَمَّنْ أعرف من الأصدقاء أبحث بدوري عن قاسم حداد في هؤلاء الأصدقاء؟

فالحقُ أنني أشعر بقدر لا بأس به من متعة التماهي مع هؤلاء في بورتريهاتهم المكتوبة.

لستُ أعرف على وجه التحديد، ما الذي كنتُ أسعى إليه في الدروس المنجزة بهذه البورتريهات. غير أنني أستطيع الجزم الآن أن درجةً من المصالحة مع الذات، تضاهي الغرور، كانت تهطل في روحي أثناء العمل، لكي أزعم أن في بعض هذه البورتريهات شيئًا من عطر الروح، «أقسّمه في جُسومٍ كثيرةٍ».

صلاح أحمد إبراهيم،
الذهاب إلى الشِّعر بعنقٍ حرة

في غرفة صغيرة بفندق «نابليون» في بيروت، كان شتاءً مدهشًا عام 1970، حيث كنتُ أشاركُ في الملتقى الشعري العربي الأول الذي نظمه «النادي الثقافي العربي». كانت التجربة بالنسبة لي جديدة على غير صعيد، فهي المرة الأولى التي أحضرُ فيها لقاء شعريًا خارج البيت البحرين، حيث التقيتُ كل الشعراء العرب، المعروفين آنذاك، ولو كان بدر شاكر السياب تأخرَ قليلًا لكان معنا، حسبَ تعبير أحدهم. أكثر من هذا، فهي المرة الأولى التي أتعرفُ فيها على بيروت، وهذا ليس قليلًا.

لكم أن تتخيلوا فلاحًا يصابُ بدهشة المدينة، وتنتابه الإغماءة كل مساء لفرط التجربة. فبعد أن صدر كتابي الشعري الأول، «البشارة»، لم يكن الوقت والخبرة كافيتين لكي أتمالك نفسي أمام تلك التجربة. ربما كنتُ أصغر المشاركين سنًا «إذا سمح لي الشاعر الفلسطيني وليد سيف»، ولم تنفع محاولات بعض زملاء الملتقى لتهدئة رَوعي أمام فكرة أن أحمل قصيدتي وأقرأ في هذا الحشد من الشعراء، بدأ معظمهم الكتابة قبل مولدي. شعراء من كل البلاد العربية، بعضهم كان يترفق بي ليقول ببعض الشك «هل ثمة شعر حديث في بلادكم؟». ولكي لا أفقد حماس الشباب كنتُ أتهدّج فيما أصوغ جوابي الشعري الذي لم أكن متأكدًا من قدرته على الإقناع. من المبالغة القول يومها أن الثقة كانت إحدى صفاتي، «إذا كانت هي حتى الآن».

وما إن حان موعد الأمسية التي أشارك فيها، حتى ازدادت وتيرة ارتباكي، وفتحتُ حقيبتي أبحثُ عن ربطة العنق التي استعرتها من صديق لي في البحرين لكي (أكشخ) بها وقت الأمسية.

بعضُ الأصدقاء في البحرين بالغَ في التأكيد على ضرورة أن أقوم بأداء طقوس المحفل الأدبي كاملةً، وبأحسن ما يكون، فمن العيب، قالوا، أن يصعد الشاعر المنصة بدون ربطة العنق. ولم يكن أمام الفلاح المضطرب إلا أن يصدّق ذلك.

عندما سحبتُ ربطة العنق من بين ملابسي الشتوية المكنوزة في الحقيبة، فرطت العقدة، تلك العقدة التي اشتغلَ عليها ذلك الصديق ليلة كاملة، ووضعها

معقودة الحلقة لكي أثبتها مباشرة في ياقة القميص بعنقي «ربما على طريقة أنشوطة رُعاة البقر». لكن العقدة فرطت، فرطت، وأُسقط في يدي. «هل قيلَ هذا التعبير لهذا الموقف خصوصًا؟».

كيف سأذهب إلى القراءة الشعرية بقميصٍ فالتِ العنق، أليسَ في هذا إساءة لسمعة المشاركة؟ سيأخذ المحفل الشعري فكرة سلبية عن وضع الشعر في بلادنا، وليس بعيدًا أن يعتبر النقادُ قصيدتي غير «المعقودة» مثلبةً لا يجوز للشعراء الوقوع فيها، وعندما تنشر صورة الشاعر في الصحافة، سيقال «انظروا، هذا شاعرٌ من أهل النفط لا يمتلك ربطة عنق، لابد أنهم لم يتصلوا بعد بوسائل الحضارة!». ومن المتوقع أن يتهكم أحد محرري الثقافة مغمغمًا «هه، كيف يمكن أن يكون شاعرًا حديثًا، إنه بالكاد لم يسمع عن ربطة العنق».

يا للعار.. كيف سأواجه أصدقائي، الذين سهروا يشرفون على كل صغيرة لكي أبدوا مبعوثًا لائقًا يمثل تجربتهم، ماذا سأقول لهم، وهم الذين ينتظرون تفاصيل هذه اللحظة بالذات؟ هذه لحظة لم أحسب حسابها على الإطلاق. فكرت بحواس اليائس، ربما كان عليّ ألا أقبل المشاركة في هذا الملتقى أصلًا، بل إن خروجي من البيت لم تكن فكرة سديدة، وإلا فماذا أستطيع أن أفعل في هذا الموقف الأخرق، شاعرٌ يقف عاريًا في الغربة، عليه أن يقرأ شعرًا هذه الليلة وبين يديه ربطة عنق فارطة، أية ورطة هذه.

استعرضتُ الحلولَ المتاحة أمامي. حسنًا، في الملتقى زملاء تقاربتُ معهم سريعًا منذ اليوم الأول، أحدهم يسكن في الغرفة المجاورة في الفندق. وتذكرتُ أنه يرتدي ربطة عنق بشكل دائم، لابد أنه سيكون قادرًا على إصلاح «عقدتي»، وبالمصادفة كان اسمه «صلاح» أيضًا، إنه منقذي لا محالة. ولم أتردد، هذا موقف يستحق الإقدام والبسالة. حملتُ الربطة الفارطة وطرقتُ عليه غرفته، فتح الباب، لقد كان الشاعر السوداني صلاح أحمد إبراهيم.

تنفستُ الصعداء، وتفاديت المقدمات والاعتذار المسبق عن الإزعاج، ومددتُ له يدي بالشريط الأسود المجعلك لفرط العناية الفائقة التي تعرّض لها

محشورًا بين ملابس شتوية خشنة. «فقد نصحني أصحابُ الخبرة أن أتسلّحَ لمجابهة ثلوج لبنان، كمن يتحدث عن الأسكيمو». اختصرتُ لصلاح، في كلماتٍ قصيرة، المأزق الذي أعاني منه، كنتُ حاسمًا وكنتُ أرتعش في آن، مثل فرخ طير يشرف على هاوية. قلت له «لابد أن تسرع، فليس أمامنا إلا دقائق، السيارة تنتظرنا لكي نذهب إلى القراءة الشعرية». فانفجر صلاح بضحكة مجلجلة مثل «غضبة الهبباي». وبسرعة مذهلة أقنعني أن الأمر لا يستحق كل هذا الارتباك. وقال «يا زول، ليست ثمة أهمية لأن تقرأ الشعر مرتديًا ربطة العنق». أشرتُ للربطة التي يرتديها كمن أدفع عليه الحجة، فقال «ماعليك، إنني متورط بها لأسباب ليست شعرية على الاطلاق، وبما أنك تبدأ حياتك، عليك، من الآن وصاعدًا، أن تصرف النظر عن هذه العقدة، وليس في برنامج الدعوة نظام يجبر الشاعر على الذهاب بالملابس الرسمية»، ولكي يؤكد لي جدية الأمر، حرّر عنقه من الربطة وقذفَ بها، هاتفًا بي «هيا، ينبغي أن نذهب إلى الشعر بأعناقٍ حرة».

وسحب يدي مهرولًا نحو السيارة. قائلًا: «اسمع، سوف تقرأ هذه الليلة قصيدتك بقميص أبيض ناصع وعنق حرة وصدر مفتوح، من في القاعة جاءوا لسماع الشعر وليس للتحقق من قيافة الشاعر».

بعد أن قرأتُ قصيدتي بقدر لا بأس به من التعثر والتلعثم والأخطاء (شهّرَ بي، مشكورًا، الشاعر العراقي مؤيد الراوي في جريدة «إلى الأمام» اليسارية آنذاك، إذا لم تخني الذاكرة). تركتُ المنصة لكي أجلس بجانب صلاح وأسمع منه تعليقًا ظريفًا: «أرأيت، لو أنك وضعتَ تلك الربطة في رقبتك لما تمكنتَ من التنفس أثناء القراءة»، واستطرد ساخرًا «كيف تزعم كتابة الشعر الحر وتتمسك بما يحبس أنفاسك؟ عليك أن تكتب الشعر بجسدك، ولا تتورط بما تورط فيه من سبقك من الشعراء، حياةً وشعرًا».

الألفة التي تولّدتْ مع صلاح أحمد إبراهيم أتاحت لكلينا علاقة اقتحامية، وهيأتْ لي ثقة كفيلة بتجاوز بعض التهيب الذي صاحبني في ذلك السفر.

منذ ذلك الملتقى الأول، تحررتُ من تلك العقدة. ولأسباب عديدة، غير هذه، لم أنس صلاح أحمد إبراهيم. لكن لندرة مشاركاتي في اللقاءات الشعرية

وزهده الكامل في مثل هذه المناسبات، لم نلتق كل هذه السنوات، إلى أن قابلته في صدفة جميلة عام 1991 في مؤتمر الشعر العالمي بالقاهرة. وكانت المرة الثانية والأخيرة قبل أن يغادر عالمنا.

لماذا ينبغي علينا أن نلتقي بأصدقاء رائعين مثل صلاح ثم نفقدهم بمثل هذه الرهبة. لقد كان في لقاء القاهرة فتيًا بحيث لا يجوز لي أن أصدق أن ذهابًا صاعقًا يمكن أن يأخذه بهذا الشكل.

ترى هل ذهب صلاح إلى الشعر بالعنق الحرة ذاتها، تلك التي نجا بها من العمل السياسي والدبلوماسي، وهل ذهب إلى ذاكرتنا بالعنق الحرة الفتية التي حرّضني ذات أمسية على التحصّن بها ضد كل شيء ؟

الآن،

مثل ذلك الراعي الأفريقي الذي استحوذ على مخيلة صلاح منذ سنوات عمره المبكرة، نشرع القيثارة العاجية ونغني تلك الأنشودة التي تمنى شاعرنا أن يسمعها مجلجلة في «غابة الأبنوس».

هل احتفظَ صلاح بعنقه حرة، إلى الحد الذي جعله يموت بعيدًا عن وطنه.

لكن ماهو وطن الشاعر؟

أليس هو وطن الطائر بالذات؟

إنه الحرية،

والحرية ليست جغرافيا، إنها ضربٌ من طبيعة الحياة. صلاح، أهلًا بك هناك، حيث لا يذهب أحد إلا ليزداد حضورًا.

نجيب محفوظ،
درس السرد الطويل

1

لم تُخلص الأجيالُ الأدبية العربية المعاصرة، في فن السرد، لتجربة روائية، مثلما أخلصَتْ لدرس الروائي «نجيب محفوظ»، ونادرًا ما نصادف روائيًا لم يصدر عن هذه التجربة، تجاوزًا أو تعثرًا أو تقليدًا. ولأن الظروف التاريخية، التي شكَّلَ نجيب محفوظ ظاهرة فعالة في تكوينها ورسم ملامحها الثقافية، قد أسهمتْ في صقل مشروع هذا الروائي، بعناصر ذات الكاتب من جهة، وبموضوع اللحظة التاريخية في سياقها العصري من جهة أخرى. ولعل إخلاصَ الأجيال اللاحقة لهذه التجربة هو الامتداد الموضوعي لإخلاصٍ، منقطع النظير، ومؤسِّس، دأبَ على تحقيقه نجيب محفوظ نفسه، فهو الذي كرّس حياته كاملة، حتى أيامه الأخيرة «بالمعنى الحرفي» وبلا هوادة، للكتابة السردية، وللرواية بشكلٍ خاص، وهو إخلاصٌ جديرٌ بالإبداع القادر على الاستمرار في التجارب اللاحقة.

2

يبقى أن نرى تجربة نجيب محفوظ، قبل كل شيء، بوصفها النص الذي يكتمل بين أيدينا. يكتمل يومًا بعد يوم، فيما هو يكفّ عن كونه مستقبلًا.

بهذا المعنى أحب أن أرجع إلى نص نجيب محفوظ، الذي تدرَّبنا في شرفته على النظر إلى المستقبل بطريقتنا، حيث السرد العربي، في نص محفوظ، يتأهب لإنجاز الانعطاف النوعي في السرد العربي منذ الجاحظ ورفاقه الأجلاء. مما يفيد الآن إلى وضوح الرؤية، لمن يريد أن يعتبر نص محفوظ تحولًا يختتم طريقةً واحدةً للسرد، ليس من المنتظر، تاريخيا وإبداعيا، أن تستمر في السرد اللاحق، بنفس شروطها التي وصلت الذروة في مشروعٍ وشيك الاكتمال.

هل كان درس نجيب محفوظ طويلا ومتواصلا، ومهيمنًا أكثر من اللازم؟

هل تحولت هذه التجربة، بسبب رحابتها وتغلغلها في البنية الذهنية والفنية والاجتماعية للمجتمع المصري والثقافة المصرية، إلى حكمِ قيمةٍ مسبقٍ لكل المحاولات الروائية التي جاءت بعد محفوظ، خصوصًا وهو الروائي الذي

تمكنتْ أعماله، بدرجات متفاوتة، من حجب أسماء وروايات مهمة، عاصرته منذ الخمسينيات حتى السبعينيات. وهي الأسماء التي سيحتاج المرء بعض الجهد لتذكرها واستعادتها لفرط الهيمنة المحفوظية على مشهد الرواية المصرية.

أقول، هل سيشكل محفوظ حجبًا مستمرًا لبعض التجارب الروائية اللاحقة التي رافقته والتي تلته؟

3

لقد اشتغلَ النقد الأدبي، في حقل الرواية، في مصر خصوصًا، على تكريس قيمة نقدية، وضعت تجربة محفوظ حدودًا لها، تشبه حدود النفي والإثبات.

الأمر الذي رشح العديد من تجارب الجيل الجديد من الروائيين، في مصر وغيرها، لأن تتهيأ للإخفاق في تحقيق أي إنجاز نوعيّ في حقل السرد الروائي.

وبحكم العادة، التي هي كالعبادة في المثل العربي، فقد تقمّص معظم جيل الروائيين بعد محفوظ، شهوة الإضافة إلى المشهد الروائي العربي، صور «جديدة» من تجربة نجيب محفوظ، خضوعًا للوهم الذي عممته وكرسته الفعاليات النقدية، على امتداد الثقافة العربية في هذا الحقل، ومفاده: أنك إذا أردتَ أن تذهب إلى الرواية، سيتحتم عليك عبور البوابة الكبيرة التي اسمها نجيب محفوظ.

وعندما لا نقلل من أهمية تجربة نجيب محفوظ، سوف نشعر بأن كل ذلك التكريس النقديّ، الذي صدر معظمه من التقدير الجليل الذي تستحقه تجربة محفوظ، قد أدى، من حيث لا يريد الكثيرون، إلى تحويل نص محفوظ قانونَ ثباتٍ، فيما نتوقع أن يكون أفقًا لانطلاق السرد الجديد في سياق الكتابة العربية.

وسوف تأتي جائزة نوبل لتمنح الكثيرين بديهية لدعم افتراض حقيقتهم : «ما كنا نقوله عن هذه البوابة قد تأكد لكم الآن. فالرواية هي أن تمر من هنا»، معتبرين جائزة نوبل شهادة عالمية تزكّي ما يزعمون.

فلا يتأخر الكثيرون عن مجابهة ذلك السؤال، «نقضًا أو تقمصا»، خصوصا في السرد المصري الراهن، خضوعا للوهم ذاته، في المشهد الروائي على الجانبين:

مدرسة نجيب محفوظ والمعجبين والمتفقين مع أسلوبه، ومدرسة التحديث الروائي وتجديد السرد المختلفين مع أسلوبه.

أخشى أن كلا الاتجاهين قد تعثّر بتجربة محفوظ بشكلٍ أو بآخر. مما فوّت على العديد من الفرص الإبداعية، التي يمكن أن تحقق تجربة محفوظ بها درسًا نوعيا، وهي تسعف المواهب الجديدة «لو أنها تحرَّرت» منطلقة إلى الإضافة الخاصة في النص السردي العربي.

الآن،

أكثر من أي وقت مضى، يتوجب علينا الانتباه الرصين لبعض تجارب السرد العربي، المتمثلة في عدد لا بأس به من الروائيين الجدد، لكي نتأكد بأن الإخلاص للسابق لا يتمثَّل فقط في نسخه وتقليده، ولكن خصوصا في استيعابه والإضافة إليه نوعيًا وطرح الصنيع الإبداعي الجدير بتجاوزه.

إن الأساتذة والرواد لا يصبحون كذلك، إلّا إذا أتيحت لتجاربهم حرية التحقق والتجلي بأساليب وأشكال جديدة ومختلفة وحرة ومغايرة، بحيث لا يكون الدرس السابق حاضرًا إلا بوصفه ذاكرة ترصد وترفد الأجيال اللاحقة، وليس باعتباره حكمَ قيمةٍ وحدودًا لازمة للتجارب الجديدة.

بهذا المعنى، سوف نقترح، فيما نتأكد دائمًا، من الفعل والدور التأسيسين لنجيب محفوظ، وهو ينجز أشهر التجارب النوعية في السرد العربي الحديث. فالسرد العربي بعد نجيب محفوظ، لابد له أن يختلف رؤيويا

وفنيا بشكل جذري حاسم وصارم، متميزًا بمعرفة ووعي بأن البناء الشاهق الذي شيّده نجيب محفوظ يستحق التكريم الحقيقي المتمثل في تأسيس جديد لبناء سردي مختلف، لا يضاهي السرد السابق فحسب، ولكن يتجاوزه بالثقة والإبداع الجديرين برؤية كونية يستحقها المبدع العربي وهو يصقل تراث مستقبله بالأحجار الكريمة التي يكتنز بها تراثه الأدبي الكثيف فنًا وفكرًا. وظني أن درس السرد الذي اقترحه نجيب محفوظ علينا، سوف يسطع في شرفة الذاكرة العربية، كلما حققت الرواية العربية الانتقال الجذري من الخضوع لوهم الواقعية الطويل، إلى حلم المخيلة النشيطة.

إبراهيم بن محمد الخليفة،
هيبة الشخص وبلاغة النص

فيما أستجيبُ لدعوة الكتابة عن «حدود التحديث الشعري في نصوص الشيخ إبراهيم»، أجد أنه من طبيعة أشياء الحياة أن يجعل المرء نفسه مستعدًا دائمًا لسماع وجهات نظر غير مألوفة، أو غير متوقعة، لا لكي يَقبلها كحقائق نهائية، ولكن لئلا يبالغ في ثقته المستقرة، وخصوصًا لكي يختبر قدرته البشرية على إعادة النظر المستمرة في الحقائق التي نشأ على سماعها كأنها فصل القول. وفي الفن والأدب خصوصًا ليس ثمة آراء نهائية وقاطعة، فكل ما يصدر حول النص، هو ضربٌ من قراءة جديدة للنص، لئلا يموت.

من جانب آخر، أشعر باطمئنانٍ غامضٍ، بأن القائمين على دراسة تراثنا الأدبي والثقافي، سوف يتفهمون الضرورة التاريخية لإعادة النظر في جميع المسلمات التي أوشكت أن تكون حكمًا ناجزًا لا يقبل النقض، تمامًا كما هو الحال مع مجمل تاريخنا الاجتماعي والسياسي الذي ظل لسنوات طويلة بمثابة الدائرة الجهنمية التي لا تقبل المسّ، مما جعل حركتنا الحضارية قائمة على خلل في المصدر المعرفي، يتبعه خطأ في التحليل التاريخي، تترتب عليه نتائج زائفة تشبه التلفيق، «بالوعي حينًا وبالجهل حينًا، وبقدر لا بأس به من المجاملة المبالغ فيها أكثر الأحيان».

فيما يتصل بتجربة الشيخ إبراهيم بن محمد الخليفة (1850-1933)، أعتقد أن أحدًا لا يريد تأكيد شاعرية الشخص لكي يطمئن ويرتاح. وعلى الأرجح أن راحة الشيخ إبراهيم سوف تتأتى دائمًا من كون شيء من سَعيِهِ الإصلاحيّ قد أخذ مجراه الطبيعي في حياتنا، «وإن بعد حين».

إذا كانت الشاعرية «بمعناها الفني» ستتجلى في تبلور ذلك الحماس المبكر من أجل إصلاح العالم، فإن شهوة إصلاح الكون، «أو تغييره»، سوف تمثل دائمًا واحدة من ملامح شعرية العالم الحديث. غير أن النصوص التي بين أيدينا لن تسعف ذلك الذهاب، الذي تطلّعَتْ إليه تجربة الشيخ إبراهيم. فإذا كان الشخص قد سعى نحو التحوّل الاجتماعي، وأكّدَ رغبةَ المجتمع في التغيير بالمعنى السياسي، فإن المسافة بين ما تحقق هناك، وبين ما يمكن وصفه

«بإصلاح» القصيدة، بالمفهوم الفني للتغيير، هي مسافة كبيرة وواضحة. مما يقودنا إلى الإعتقاد بأن شاعرية الشيخ إبراهيم سوف تكمن طوال الوقت في «حلمه» الاجتماعي في التغيير وليس في «نصه» الشعري.

وفي سياقه التاريخي، سيبدو النزوع الأدبي لدى المصلح الاجتماعي والسياسي، ضربًا من الاستكمال الثقافي لصورة المصلح، كأن هذا النزوع تدوينٌ بلاغيٌّ لسعيه في شكل نصٍّ أدبي، وليس أكثر من الشعر لبوسًا يمكن أن يظهر، أو يتظاهر فيه. وسوف يكون الشعر دائمًا هو الشكل الأرقى، وغاية السعي في المشهد العربي، لفرط الإيمان الميثولوجي بأن الشعر هو علم العرب وديوانهم، حيث لا تكتمل هيبة الشخص إلا بقوة النص، وحيث لا تكتمل المكانة ولا الجاه ولا الأهمية للعربيّ إلا بالشعر.

الولع الشخصيّ والانهماك في المشاغل الأدبية والثقافية، من شأنهما أن يشعلا شهوة التعبير الأدبي «الشعر خصوصًا»، لكي تظهر صورة صاحب النص، «بالإضافة لكونه راعيًا ثقافيًا» متجليةً في إسهامٍ نصيّ يجاري النصوص المتداولة. فمجرد هذا الإسهام من شأنه أن يقترح حكم قيمة لا يمكن للشخص «في ذلك السياق» تفاديه، ثم الإستجابة له، والتعاطي معه.

إذا كان الحكم على النص الشعريّ من خلال حجم الحضور السياسي/ الاجتماعي لصاحبه، شيئًا مقبولًا ومفهومًا في لحظته التاريخية تلك، فإنه في لحظتنا هذه ليس غير مقبولٍ فحسب، بل إن من شأنه أن يربك التوصيف الموضوعيّ للتاريخ الشخصيّ والأدبي للشيخ إبراهيم.

إن المسافة الواضحة بين فعل الإصلاح، الذي ينزع إلى تحديث الواقع الاجتماعي والسياسي من جهة، والطبيعة التقليدية الاستعادية للنص الأدبي من جهة أخرى، هي مساءلة لا تخدش الصورة الشخصية، بوصفها طموحًا أدبيًا مشروعًا، لا تصادره أو تنفيه وجهات النظر الخلافية مع النص، ولا تقلّل من أهمية المشروع الإصلاحي الذي يظل مشروعًا قابلًا للدرس والاستلهام، باعتبار أن جانبًا من معطيات الواقع، لم يزل يتطلبه ويسعى إلى تحقيقه. ففي تجارب إصلاحية

عربية كثيرة، كان المصلحون يتوسلون الأدب والشعر للتعبير عن أحلامهم وبرامج عملهم الطموحة. ويندر أن نصادفَ مشروعًا إصلاحيًّا عربيًّا جَمَعَ بين نجاح البرنامج السياسي ونجاح النص الأدبي في آن، لأن الخطاب السياسي يصدر دائمًا عن وهم القيادة، في حين أن جذوة الشعر لا تقبل الانقياد للأوهام أبدًا.

في قصائد الشيخ إبراهيم، ليس ثمة نص شخصيّ يصدر عن الشاعر كذاتٍ شاعرة. انه يكتب دون أن ينسى، لحظة، أنه الشيخ، التنويري، المصلح، صاحب المشروع. وهذا ما يجعل النص متعاليًا نحو مشاغل وثيمات، تتماهى في ذوات أخرى، وفي حقولٍ هي دائمًا خارج الشعر، مما يدفع النص إلى خطاب الوعظ والتوجيه وابتسار الحكمة. لم يكن الشعر، بوصفه فنًا، مشروعًا ذاتيًا، بالنسبة للشيخ إبراهيم، ففي سيرته المعروفة، سوف نلاحظ غياب الهاجس الأدبي عن مراسلاته الشخصية، كنزوع للتجديد الفني في التعبير الشعري.

ومن مراجعة ما نُشر حتى الآن من سيرة الشيخ إبراهيم، لا نصادف زعمًا بأنه شاعر بالمعنى «الإبداعي» للكلمة، كما أنه لم ينقطع للشعر. بل إن اهتمامه الأساسي، كان طوال حياته، منصبّا على المشاغل السياسية والاجتماعية بالدرجة الأولى، ولم يكن الأدب والشعر، إلا من بين الأدوات التي وظفها لتكريس ونشر مفاهيمه وطموحاته الإصلاحية. وهذا سلوكٌ عربي، يُفهم دائمًا باعتباره اتصالًا قديمًا بضرورة شاعر القبيلة، المعبِّر عن مشروعها، وهو مفهوم «إعلامي» سوف يتظاهر أحيانًا في التداخل الشفيف بين هموم الشخص الاجتماعية والعائلية، «في الإخوانيات» وبين الانهماك العام «من شكوى الدهر والمراثي» التي، في حالة الشيخ إبراهيم، شَكَّلت النص المستعاد، «في أكثر من قصيدة»، مما اعتبره البعض نموذجًا متكررًا لشعريته.

إن معاصرة الشيخ إبراهيم، ومراسلاته مع الرحالة اللبناني، الأديب أمين الريحاني، لم تتجاوز رسالة أو أكثر، لم تشِ لا من قريب ولا من بعيد بقضيةٍ أدبيةٍ مشتركةٍ بينهما، في ما يخصّ فن التعبير الشعري، بل إن الريحاني، في كلمته، لم يشر إلى صديقه بوصفه تجربةً شعريةً على التعيين. في حين أن الريحاني كان

«آنذاك»، يمثل واحدًا من النزوعات المتحـرّرة المبكرة في التعبير الأدبي، فهو من بين أهم الأسماء العربية التي ساهمَتْ في إطلاق النزعة الرومانسية على صعيد التعبير الشعري الحديث، وبصورة تكاد تكون ثورية من حيث جذريتها في الخروج على شكل النظم العربي، عندما نتذكر كتابه الأشهر «هتاف الأودية».

ليس ثمة انشغال بقضايا التعبير الأدبي «الشعر خصوصًا»، في مجمل اهتمامات الشيخ إبراهيم، حتى إننا لا نكاد نصادف أي احتدامٍ «شعري» لافت، شابَ مجالسه الأدبية ونشاطاته الثقافية التي رعاها لسنوات. فرغم أن مرحلته التاريخية شهدت تفجّر التحولات التعبيرية، على صعيد الشعر العربي، فإننا لا نلمس لها أي صدى في وقائع حياته أو مجالسه أو مراسلاته، ولا أي انعكاسات من خلال انهماكه الأدبي والثقافي، ناهيك عن تقليدية نصوصه ونمطيتها في المحافظة، وعدم الخروج عن السائد.

الشعر مثل الشمس، لا يَجري البحث عنه في النص، فهو إما يكون موجودًا أو لا يكون.

الآن/ هنا،

نحن أمام حقيقة فنية متاحة، إذا أردنا درس النص الشعري المنجز في بداية القرن العشرين.

بدر شاكر السياب،

ثلاثونَ موتًا، مطرٌ واحدٌ، ومحتملان

1

أذكر صديقًا، كلما هطل مطرٌ، جاء يدقّ بقبضته جدار غرفتي صارخًا:
«اخرجْ، لقد جاءَ المطر، وعلينا أن نقرأ أنشودة السياب».

فأخرجُ معه، دائمًا كنتُ أخرجُ، ليأخذني بسيارته ونقف على ساحل البحر والمطر يغسل كل شيء، يفتح ديوان «أنشودة المطر»، الذي يكون قد أحضره معه، ويطلب مني أن أقرأ له، فيما هو يحتقن. هكذا كل شتاء. صديق مثل هذا، يقرأ المطر بدموع السياب، لن يغفر لي سهوًا ولا غفلة عن الشعر، معبرًا عن إعجابه الشتائي بالسياب، متوغلًا معي في تحولات الفصول منذ الدرس الأول. ذلك الدرس الذي صاغ اتصال جيلنا بالشعر بوصفه مطر الحياة على يباس الأرض.

يوشك الارتباط الخرافي بين السياب والمطر أن يصبح أحد معالم الثقافة العربية المعاصرة. ليس، فقط، لأن «أنشودة المطر»، واحدة من أهم التجارب الشعرية العربية المؤسسة فحسب، ولكن لأن الهيام الوجودي بالمطر لدى السياب، سيشكل المفارقة الحياتية التي صاغت تجربة السياب الرؤيوية. فهو الشاعر العربي الذي ماتَ لفرط المرض والعوز، حرفيًا، بالمعنى المادي للكلمة، مات وهو يصوغ شعرًا. فتح، لأكثر من جيل، الأفق للشعر العربي برحابة نهر لا ينضب. وهنا تكمن طاقة الرؤيا التي سيصدر عنها السياب ذاهبًا نحو قدره المأساوي. ذهب، غير محسود على الموت.

2

«أتعرفين أي حزنٍ يبعث المطر»

يطلق صديقي تنهيدةً، ادّخرها طوال الصيف، لكي يفصح عنها تحت مطر السياب. أتساءل أحيانًا، لفرط الحرائق التي يلهبني بها هذا صديق، ما إذا كان بمقدور الإنسان أن يحمل هذا القدر من الألم، ويكون مستعدًا لأن يتطوع باستعادتها، كمن يستحضر أحلامه المغدورة. لكن السياب كان يذهب إلى أبعد مما

يتعثر به صديقي بين مطر وآخر. لقد كان يختزل الحزن الإنساني كله في كلمات. وكان علينا أن ننتظر سنوات لنحيط بتجربة السياب، صاعدًا بعذابه الجسدي والروحي وهو يجابه الواقع. علينا التخبط في محتمَلَين أمام تجربة السياب، التي لا تزال متاحة للدرس والتأمل كأنها تحدث الآن. محتملان، كان السياب يقترحهما على مستقبلنا الشعري العربي.

الأول: الخضوع لوهم الواقع، باعتباره التفسير الوحيد للشعر، وبالتالي الامتثال لكل ما تطرحه علينا تنظيرات النقد الأدبي التي لم تكن ترى إلى الأدب، إلا باعتباره انعكاسًا للحدث العام. وهو الاحتمال الأبرز، والأكثر شيوعًا، حيث يتعرض السياب لآلته الجهنمية، ويصبح وردة الضحايا لتلك المرحلة.

الاحتمال الثاني: هو الإيمان بطاقة المخيّلة، بوصفها جوهرة المراصد، التي تأخذ الشاعر والشعر والقارئ نحو أفق يصدر عن الأعماق، حيث الصدق الصراح. وهو احتمال اقترحته، «من بين تجارب شعرية نادرة»، تجربةُ السياب في الجانب المكبوت فيها، والمسكوت عنه نقديًا أكثر الأوقات. فمعظم النقد الذي احتفى بالسياب انحاز لشائع الاحتمال الأول، لكونه يلبي متطلبات تلك اللحظة. لكن ما يبقي من تجربة السياب الرؤيوية ما سوف يتصل دومًا بالاحتمال الآخر، الذي تتأكد لنا قدرته على سبر الروح، واكتشاف الجسد وتحرير الجمال على الجانبين، حيث يكون الشعر هو الحلم، باعتباره كشف الواقع وفضيحته ومجابهة الحياة فيه.

3

الصديق يطرق جدار الغرفة صارخًا بي، كمن ينهر جرحًا متماثلًا للدم: «اخرجْ. المطر في الخارج، تعال لنقرأ السياب تحت سقفه الأثير، المطر».

هكذا في كل مطر، يترك كل مشاغله، ويأتي لكي يسمع الشعر. قلت لصديقي ذات ليلة: «هل تعرف أن السياب ماتَ بعيدًا عن بيته وأهله ووطنه؟». فاستنفر، كمن يريد أن يغفل عن الموت: «لا تصدقْ، الشاعر لا يموت». بعدها صرتُ أتيقن

بخلود الشاعر كلما أعدت قراءة السياب، وأنحازُ لعذابه ومعاناته ضد واقعٍ كان يُحْدِق به، ويستهدف مصادرته بشتى الأشكال. ففي مثل هذه المجابهة ضربٌ من اختبار طاقة الشعر على اختراق الحصارات كلها، مبتكرًا الوقت والمكان.

يومًا بعد يوم تعلمتُ من السياب، في أجمل شعره، أن الشعر هو ما تكتبه وليس ما يكتبك. بمعنى أن الشعر هو ما يصدر عن ذاتك «+ العالم»، وليس ما يصدر عن العالم «+ ذاتك». فعندما أتمعن في تجربة السياب أشعر بأن بؤرة عذاباته الروحية تكمن في صراعه المأساوي بين ما يحب «ويحلم» بكتابته، وبين ما يسعى «الواقع» إلى فرضه لكي يقوله، وهذا ما أوقع السياب «كإنسان» في الملابسات التي جعلته ضحية المهانات والعذاب في حياته. ففيما كان السياب يكتشف تفجرات الشعر من جهة، وينغمس، متورطًا في تفجرات الروح والجسد، من جهة أخرى، كان الشاعر فيه يبرأُ من الحياة متطهرًا بالتجربة. وقد أتاح له كل ذلك، أن يعرف كيف تضيع الجموع في الوهم، وكيف يضرب الجفافُ روح الإنسان شوقًا إلى أنشودة المطر، و«كيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع». فها نحن نتأكد، يومًا بعد يوم، كم كان بدر شاكر السياب وحيدًا . وكأننا لسنا وحدنا في هذه الوحدة.

4

«أرسلُ إليكَ رفقة هذه الرسالة قصيدة لي بعنوان «أنشودة المطر»، وأتمنى أن تنال رضاك وأن تكون صالحة للنشر في «الآداب». إني لخجول جدًا من أن قصيدتي هذه ستشغل في مجلة (الآداب) حيزًا قد يكون من الأولى ملؤه بما هو خير من قصيدتي وأجدى».

«من رسائل السياب».

أولًا، تُرى هل كان السياب يدرك أن قصيدته، التي يقدمها إلى سهيل إدريس بتواضع المبدع ورهافة الشاعر، سوف تكون حجر أساس في تجديد تجربة الشعر العربي المعاصر كله، وعلامة من علامات انعطافته الحاسمة؟

وثانيًا، كيف يتسنى لنا العثور، الآن، على شاعر يقدم قصيدته بمثل هذا

التواضع. ونحن نرقب الذين يكتبون محاولاتهم الأولى، «ليسوا شعراء كما كان السياب، ولا أقل أيضًا»، يمعنون تيهًا وغرورًا وغطرسة، مما يدفعنا إلى الحرج.

الحقيقة أن الدرس الذي تقترحه علينا تجربة السياب، من الغِنى والخصوبة، بحيث يمكن أن يتحوّل إلى ضوءٍ يكشف الواقع الشعري العربي الراهن، إن كان على صعيد تواضع المبدع، أو جدية الأديب، أو ضرورة حرية الشاعر الكاملة في مجابهة دوره الإبداعي. وإذا كان السياب قد صودر في بعض هذه الشروط، فإنه كان نموذجًا جميلًا في بعضها الآخر. وما علينا إلا أن نتأمل ما حولنا لكي ندرك مقدار التضحيات التي نالت من روح السياب ومن جسده، في سبيل أن يحصل على أيام إضافية نادرة من الحياة .

5

«أحس بأجراس خافتة، أجراس مطر وزهر، تقرع في نفسي، مبشرة بميلاد قصيدة هذه الليلة أو غدًا. سيكون ميلادها نعمة تنزلها السماء عليّ».

(من رسائل السياب).

في غمرة عذاباته كان الشعر يأتيه مثل البلسم. وفيما كان جسده يتآكل بفعل الجراح «الناغرة الفاغرة»، كما يصفها في إحدى رسائله، كان انهماكه في كتابة الشعر هو الملجأ الرحيم الذي يخفّف عنه تلك الأوجاع.

والآن،

بعد ثلاثين عامًا من ذهابه، لماذا لا نجد مفرًا من شعور الخسارة، ونحن نستعيد تجربته الإبداعية. لماذا تظل تجربة الروح والجسد عند السياب، مدخلًا متاحًا دومًا للإحاطة بتجربته الشعرية وكُنْه العذاب الذي عاشه وتعدد دلالاته؟

ليس ثمة جواب لدينا.

على العكس، إن أسئلة لا تحصى يمكن أن نصادفها ونحن نتوغل، مع الوقت، في معالم حياة السياب وملامح إبداعه الشعري. وما إن نسمع أو نقرأ شاعرًا يذكر المطر في قصيدته، حتى يحضر السياب ليضعنا في ارتباكة المقاربات،

كما لو أن تلك الأنشودة قد وضعت حدًا يُقاسُ عليه كل ما سيُكتب عن المطر بعد ذلك. لكأننا لم نكن نحسن اكتشاف المطر قبل السياب، ولكأن السياب قد منح الخلود والمجد للمطر منذ أن كتب أنشودته. وحين تنفجر المفارقات ساعة موته، مثلما تفجّرت طوال حياته، فسوف يشارك في تشييع جثمانه، ذاتَ صباح ممطر «أيضًا»، عددٌ قليل من أهله وأبناء قريته الجنوبية «جيكور»، ومن بينهم صديقه الشاعر الكويتي «علي السبتي»، الذي رافقَ جثمان الشاعر من المستشفى الأميري في الكويت ليدفن في قريته جيكور بالعراق. كان الشتاء يبكي شاعرًا مات غريبًا على الخليج. كما لو أن الطبيعة أرادتْ أن تعبّر للشاعر عن محبة وتقدير لم يحصل عليهما من البشر في حياته.

6

بعد ثلاثين موتًا،

كيف لنا أن نقرأ درس السياب. كيف نقرأ فيه الدم والشعر والمطر، ونستفيق على صوته الشاحب وهو يفتح الأفق لنهر الشعر العربي الحديث، ونسمع الصدى كأنه النشيج، «يا خليج، يا واهبَ المحار والردى».

وإذا جاء ذلك الصديق ثانية يطرق جدار غرفتي، لكي نستعيد معًا ذلك الصدى، يمكن أن أقول له:

انظر إلى الشاعر الآن، انظر إليه، يعبر موتًا بعد موت، دون أن يسفر كل هذا الليل عن... بدرٍ واحد، حيث الظلام هو سيد الوقت والمكان.

بعد ثلاثين موتًا،

منذ أن غاب السياب غريبًا عن بيته، لا يزال الشاعر العربي يموت ولا بيت له، غير الغربة والوحدة واليأس، وهو يرقب أحلامه مهدورةً مغدورةً وقبضَ الريح.

بعد ثلاثين موتًا،

ماذا ينبغي أن يقال، وأكثر من مبدع يذهب إلى الموت انتحارًا أو نحرًا. سنقول: طوبى لمن يرى إلى السياب في موته، ويقرؤه قليلًا من الشعر تحت المطر.

المتنبّي،
يشحذ الحجر الكريم على كبدٍ مفدوح

ثمة مستويات مختلفة لتجليات نص «المتنبي» في التجربة الشعرية العربية المعاصرة. هذه المستويات سوف تتصل دائمًا بقدرة الشاعر المعاصر، «بوصفه القارئ الخاص»، على اختراق النص، ثم إعادة اختراقه. وهنا سأتكلم عن تجربتي الشخصية، لأنها ربما تكون نموذجًا يتكرر ولو بدرجات مختلفة الحساسية، لدى عرب معاصرين غيري.

ما اقترحته المناهج المدرسية الأولى هو بمثابة الطرد المبكر عن نص المتنبي، وحجبه أيضا، ليس لبلادة الاختيار التقليدي لنصوص مناهج الدرس فقط، إنما لفجاجة الشرح والتفسير الكسولين، اللذين اعتمدهما ذلك المنهج أيضًا. وهذا ما جعلني بعيدًا تمامًا عن هذا النص، كما التعامل السائد مع النصوص التراثية.

وبعد أن بدأتُ تلمس حجارة الطريق الشعرية، صرتُ غالبًا ما أصادف المتنبي شاعرًا يتقاطع مع كل التجارب الشعرية العربية في مختلف العصور، من غير أن أدرك المعنى الإبداعي لهذا التقاطع، على الأقل بسبب الحماسة الشعرية الحديثة المفرطة، التي كانت تضع متن التراث الشعري في مجمله في خانة التقليد، إلى جانب الترويج إلى ما يمكن وصفه بالشاعر المدّاح عند الكلام عن تجربة المتنبي، سياسيًا وأخلاقيًا، حتى إني كنت قرأت لأحد الشعراء الشباب في ما مضى تصريحًا يقترح فيه رمي ثلثي شعر المتنبي في زبالة التاريخ، فاستنفرتُ لنوع جديد من الفجاجة التي يتقمّصها الجهلُ الأدبي المعاصر.

وأظن أن مثل هذه الاجتهادات ستظل أحد معطيات الحجاب السميك الذي أسسته النظرة المزدوجة الجاهلة «القديمة والحديثة» التي لا ترى في نص المتنبي سوى المدائح المنظور إليها من خارج الرؤية إلى النص بوصفه إبداعًا وجوديًا. لكن الأمر سيتوقف دائمًا على التقدم في النضج والتجربة والمعرفة، وتاليًا على موهبة القارئ التي لا أعتقد أنها تقل خطورة عن موهبة الكاتب.

يمكن للقارئ، فيما يقترب من نص المتنبي، مدججًا بحريته، أن يكتشف الطبقات والمستويات الأكثر عمقًا فيه، ليس باعتباره نزوعًا تعبيريًا عن الروح

الشامخة الذي يصدر عنها الشاعر، ولكن لأن مثل هذا النص، الموصوف بالمبالغة في الذهاب إلى المديح في معظم تجلياته، هو في الجانب الخفيّ منه، شهوة متواصلة لحضور الشخص الإنساني بنوعٍ من فعالية شعرية كانت تشحذ لغة التعبير بأكثر المنحنيات البشرية تعقيدًا وأشدها مضاضة، خصوصًا إذا وضعنا في الاعتبار اقتراحًا مفاده أن المتنبي لم يكن يمدح، في العمق شخصًا غير ذاته العليا.

«واقفا تحت أخمصيّ قدر نفسي

واقفا تحت أخمصيّ الأنامُ»

هذا هو تحديدًا ما يجعل نص المتنبي أكثر تعقيدًا مما يبدو للقارئ المتعجل. أقول «مما يبدو» وأنا أستعيد غير مرحلة من المراحل التي كنت أعود فيها لقراءة المتنبي مخترقًا طبقة بعد أخرى، ومكتشفًا هذه الجماليات التي تشي بالسر الكامن في قدرة المتنبي على «صقل» اللغة الشعرية. وفعل «الصقل» هنا هو غير فعل التجديد الذي لم يكن حظ المتنبي منه يضاهي حظ شعراء غيره من أمثال أبي تمام وأبي نواس وابن الرومي. لكن الأمر ليس بهذه البساطة، لأن الشاعر من شأنه أن يجد ذاته الإبداعية في تجليات شتى، ربما ضاهت التجديد التقني، ومسّتْ الجوهر البعيد في لحظة من اللحظات الإبداعية. لهذا أعتقد أن سرَّ المتنبي كان في قدرته «في السبر والتأمل من جهة وجسارة شهواته البشرية من جهة أخرى» على صقل جماليات البلاغة العربية وتنظيفها من إرثها كثير الاستعمال، كمن يشحذ الحجر الكريم على كبد مفدوح. كأن الشاعر مولعٌ بإنشاء القواميس.

ولكي لا تبقى المتنبي ذريعةً، يتمترس خلفها المداحون المعاصرون، يستدعي الأمر، لمن يمدحون، موهبة شخصية استثنائية مثل المتنبي، قادرة على إقناعنا، دائمًا، بأنها أكثر عبقرية من الممدوحين أمراء وملوك، وأكثر براعة من مجرد عرض الأحجار الفاسدة على قارعة الطريق، لئلا نرى في سلوكهم الفجّ كناية عن شخصٍ يَسْلخُ على ممدوحه.

كان المتنبي يجعلني أشعر، كلما عدتُ إلى نصوصه، كما لو أنني جمرة

ملتهبة متأججة، لا تهدأ في مكان ولا تستقر، ولا يقدر شخصٌ على الإمساك بها، وهذا هو تحديدًا الدرس الذي يحضرني كلما تعلق الأمر بالمتنبي، شخصًا ونصًا.

ولكي يتسنى للأجيال الجديدة الاستمتاع والتلذذ بتجربة المتنبي، لابد من تفادي الحجاب السميك الذي يحول دون اختراق النص، هذا الحجاب المتمثل في فرض النظر إلى شعر المتنبي بوصفه مديحًا، ففي هذه النظرة كثيرٌ من القصور الفني والقلق الأخلاقي، لأنها تشي بتجريد النص من الشخصية الإنسانية المحتدمة للشاعر، أي شاعرٍ كان.

أمجد ناصر،

يكتب كمن يصقل المرايا

1

أن تكون اللغة أوجُكَ الذي تشمخ به، لكي تُحسن اكتشاف الجمالات التي يتيحها لك شعر أمجد ناصر. هذا ليس شرطًا، إنّه رجاء.

هذه المرة، هنا بالذات، والآن، أكتشفُ السبب الغامض الذي يجعلني أحبُّ نص أمجد ناصر، وأشعر بالاطمئنان فيما أقرأ قصيدته.

إنها اللغة. غير مرةٍ كنتُ أقول لنفسي، فيما أقرأ القصيدة العربية الجديدة، لابد لها أن تقنعني بأنها مكتوبة باللغة العربية. فكيف ينبغي لي الشعور بالروح العربي إذا لم تتمكن القصيدة من اقتراح لغتها العربية الخاصة على سليقة القارئ؟

اللغة العربية ليست حروفَ أبجديةٍ أو كلماتٍ منظومة ومرتبة وحتى مموسقة أو موزونة فحسب. اللغة العربية هي الروح الشعريّ الغامض الذي يستعصي على الوصف المباشر العقلاني القائم على منطق قياس المادة وفيزياء الدلالات الملموسة. اللغة هي أن تشعر بأن النصّ قد ولد توًا من عبقريات الجمال الرهيف الذي صقلته تجربة الكتابة العربية وأثثته الروح العربية الطريّة منذ الأزل. اللغة هي تلك العلاقات اللامرئية، المتوهجة بفعل تجربة العشق الكثيفة التي لا يطول كنهها إلا الشاعر، وهو يصوغ بها اندلاعات روحه، فيما يمزجها بلحظته الذاتية المتناهية العمق والطفولة في آن.

هذا هو تحديدًا، ما أزعم أنه السبب الغامض الذي يجعلني أحب شعر أمجد ناصر. وبالطبع ليس ثمة حياد في مثل هذه التجربة. فمن بين ما لا يُحصى من أقران أمجد ناصر من الشعراء الشباب، لا يوجد من يمكن مقارنة لغته بلغة أمجد. فبعضهم سوف يتعرض غالبًا، إلى ما أسمّيه إشكالية لغة الحياد في النص. وأعني بالحياد هنا هو ذلك التذبذب بين الروح العربي في اللغة والتفريط المبالغ فيه في جماليات اللغة العربية، بوصفها طريقة تعبير وذائقة للشعرية في النص. وهما شرطان أرى إليهما لكونهما من الملامح التي تمنح الكتابة الشعرية العربية الجديدة طبيعتها الخاصة، في مشهد الكتابة الشعرية في العالم.

لستُ ممن يغفلون عن التفريط في مثل هذه الملامح، لإحساسي بأننا سنتعرض لخسارة فادحة عندما نتنازل عن هذه الجماليات الفاتنة التي تتيحها لنا اللغة العربية، في جذرها العبقري، والتي تمنحها الطبيعة الإنسانية لهذه اللغة، بوصفها من بين أبرز الخصوصيات التي تتجاوز حدود مفاهيم الهوية الضيقة، لتشكل العمق الكونيّ لما يسعى له الشعر في المطلق عبر حواره مع العالم.

وليس من الحكمة أن نكتب نصنا الشعري الجديد من غير أن نكترث بهذا التراث الكثيف من التجربة الجمالية التي اكتنزت بها اللغة العربية، عبر المنعطفات الكبرى لمعطيات الكتابة الأدبية العربية، وخصوصًا عندما نتأمل المعنى لهذه الثروة الغنية المتمثلة في لغة عمرها أكثر من أربعة آلاف سنة، لم تضعف ولم تندثر، وتنصهر في غيرها، وعليه فهي حسب التاريخ الثقافي، أقدم لغة حيّة على الإطلاق.

2

الآن، وهنا تحديدًا، يجوز لي القول إنّ هذا التداعي هو ما يفسّر علاقتي الحميمة بكتابة أمجد ناصر. وأظن أن أهمية التجربة الشعرية تكمن في قدرتها على جعلنا ندرك العمق الإبداعي والمعرفي الذي تقترحه علينا، بوصفها القضية الأبعد من النص والقصيدة، والأكثر تغلغلًا في البنية الروحية لحياتنا.

ولكي لا نفلت من سطوة هذا التداعي، أتذكر أنني، غير مرة، كنت أقول، إزاء النص الشعري الجديد، إن أكثر ما يقلقني هو الإحساس بأنني في حضرة نص مترجم عن لغة غير عربية. وهذا هو الأمر الذي لم يكن يكترث به الكثيرون من الشعراء، فيما يصوغون لغتهم لحظة الكتابة وبعدها. بل إن النقد الجديد لم يتوقف أمام هذه الظاهرة بالصراحة والجرأة الضروريتين، لئلا نبالغ في الزعم بأننا نكتب شعرًا عربيًا فيما نفرط في الماء السريّ لجماليات اللغة العربية. وما كان يصدمني حقًا، أنني حضرت غير موقف، سمعت فيه ما يشي بالمباهاة بعدم الاكتراث باللغة العربية وتجلياتها الخاصة وجمالياتها المائزة، لأن في ذلك الاكتراث

حسب زعم الزاعمين، صنيعًا تقليديًا يصدر عن حساسية تراثية ويخضع لها. أكثر من هذا، سوف يزعق أحدهم ذات جلسة مصرحًا أنه لم يعد يحترم شروط اللغة العربية إلى درجة أنه (يدوس) بقدمه هذه اللغة عندما يكتب. وقتئذ تأكدَ لي بأن ثمة مشكلة وشيكة الحدوث علينا الانتباه لها. إذْ بأي شيءٍ يمكنك أن تُحسن التعبير في النص الأدبي إذا لم تكن تحترم لغتك وتحبها وتعشقها أيضًا؟

3

الآن، وهنا، أستطيع التيقن من أن ما وضعني في مهب تجربة أمجد ناصر، هو هذا الأمر الذي استطاع أمجد ناصر أن يحققه لي لحظة قراءة شعره. ليس بوصفي قارئًا فقط، إنما باعتباري عاشقًا للغة العربية. فالشاعر الذي يحتفي بلغته، ويفتح لها الآفاق الرحبة من جماليات مخيلته الشعرية، من شأنه أن يمنحني، أنا الشاعر المتضرع للغة كيما تسعف نصي، الثقةَ في النفس والتأكد بأن ثمة من يصقل لنا المرايا لكي نُحسن الرؤية ونباهي بأننا ممن يفتحون أبواب الرؤيا للآخرين، مسلحين بقدرٍ كبيرٍ من جذوة اللغة ولهبها الأصيل واللامتناهي.

هنا تكمن اللحظة السحرية في تجربة أمجد ناصر الشعرية. فأنت لا تقرأ نصًا مترجمًا، ولا يذكرك شعره بلغة من خارج النص. ومن بين أقرانه سوف تلاحظ «إذا كنت قد نجوتَ من سطوة لغة النص المترجم» جمالَ أن يكون الشعر الجديد مكتوبًا بلغة عربية خالصة، دون أن يكون هذا نزوعًا إلى تقليدٍ يستلزم القدح.

فلا ينبغي أن تعتبر نقيصةً كون الشاعر العربي محتفيًا بلغته، وإلا كيف لنا أن نميّز شعرنا عن شعر الآخرين، إذا نحن فرّطنا في أهم خاصية من خواص الشعر التعبيرية والبنيوية، وهي أداة تعبيره الأساسية؟

ثمة جماليات سيكون وبالًا علينا إذا نحن تفادينا حضورها البهيّ في كتاباتنا الأدبية.

أمجد ناصر، من غير أن يطرح علينا خطاب المباهاة اللغوية أو التنظيرية،

وبسبب إخلاصه الفطري لتراثه الشخصيّ، الذي سوف يشكل جوهرة المراصد في مجمل تجربته، استطاع أن يجعلني أشعر بالاطمئنان، بأن ثمة كائنات شعرية لا تزال قادرة على منحي لحظة الثقة بأن بوصلتي لم تخطئ.

هذا هو الأهم في التجربة الشعرية: أن تقدر على علاج المسافات الكونية، بين التجارب الأدبية والتجارب الإنسانية. ففي المشهد الكونيّ، لن يكترث الآخرون بنا إن كنا نكتب مثلهم. يصغي لك العالم إذا اكتشف أنّ لنا طريقة خاصة ومميزة لا تشبهه، ولا تشبه أحدًا سواك، وخصوصًا عندما يتعلّق الأمر باللغة.

4

تستطيع أن تفتح كتاب «سُرَّ مَنْ رآك» و«مرتقى الأنفاس» أو «وردة الدانتيلا السوداء»، لتكتشف ما أردتُ الإشارة إليه، وتلاحظ أن بنية الجملة الشعرية عند أمجد ناصر لا يمكن أن تكون صادرة أصلًا إلا عن سليقة اللغة العربية.

كذلك، من شرفة الصورة الشعرية، ستلاحظ أن المخيلة الشعرية في النص، لا يمكن إلا أن تكون مرتبطة باللغة العربية وجمالياتها. إذ ليس من غير دلالة الربط بين أداة التعبير وأسلوب الاشتغال المخيالي في الكتابة الشعرية، وإنْ كنا في حاجة دائمًا إلى نقاد مختصين يضيئون لنا مثل هذه الجوانب المحورية في تجربة الكتابة الشعرية العربية الجديدة.

أمل دنقل،
جدارٌ في الظهر سيفٌ في الصدر

تشبثوا بآمالكم، فإن «أمل دنقل» مات. ومن لديه أمل فليعضّ عليه بالنواجذ. هاهي آمال الشعر العربي تغادر.. وتتسرَّب من بين أيدينا واحدًا بعد الآخر. هل أمل دنقل آخرها/ أول الذين :

«لا وقت للبكاء

فالعلم الذي تنكسينه.. على سرادق العزاء

منكسٌ في الشاطئ الآخر.. والأبناء يستشهدون كي يقيموه.. على تبّة،

العلم المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبة خيطًا من الحب.. وخيطين من الدماء»

قال ذلك عند وفاة عبدالناصر، كأنه يقولها لنا الآن، فهو لم ينس الحياة حتى وهو بين فكي الموت. وحين مات انهالت مئات المقالات بسرعة البرق للحديث عن «شاعر مات». حتى نكاد نشعر بأن بعض هذه المقالات فرحة لأنه مات.

لماذا الآن يصير الشاعر جديرًا. ويسمعه الناس؟

ها نحن ندخل في واحدةٍ من محن الشاعر العربي الجديد. أمل دنقل لم يعرفه طوال تجربته الشعرية ربع عدد الذين عرفوه/ يعرفونه الآن.. بعد..

نحن أمة تقدّس الموتى. موتاها خاصة. بل إننا أمة تقتل مبدعيها لتقدسهم. إن الفرق/ المفارقة بين إهمال الشاعر ومحاصرته إلى درجة الحرب أثناء حياته، وبين الاهتمام والاحتفاء إلى درجة التقديس بعد موته، مسألة مثيرة وجديرة باكتشاف النفسية العربية تجاه المبدعين الأحياء/ الأموات.

أمل دنقل، جاء، صرخ في العالم المستكين، لم يعبأ بصوته أحد. ما همَّهُ أحد. كتب أجمل أشعاره، ومات:

«أمْثُلُ ساعةَ الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه،

فما يزال طيره المأسور لا يترك السجن ولا يطير

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهة المسودّ، والرجولة المسلوبة.

.. أبكي على العروبة»

الصعيد المصري، محافظة قنا، قرية القلعة، 1941 . ولد دنقل. كيف نتخيل طفلًا يرى النور للمرة الأولى في «قلعة، وإن مجازًا» - حمل الشاعر قلعته معه. في دمه، كلماته. واشتغل طوال الوقت على كسر تلك القلعة. بدون ضجيج جاء إلى الشعر العربي من صعيد مصر، وكتب قصيدته المختلفة. كسر جدران قلعته في القصيدة، كما لم يعهد الشعر المصري القصائد، ولم يعهد الكسور.. بهذا الشكل. قصيدته تكتظ بالواقع، بالعذاب الذي رآه في المدينة أكثر تعقيدًا من عذاب القرية. هناك صورة العذاب واضحة، مباشرة حتى البساطة. في المدينة بدأ الصراع على درجة من التعقيد إلى الحد الذي يتطلب قوة أسطورية لدى الشاعر لكي يعبر الجحيم. يحترق فيه دون أن يتلاشى. كان فلاحًا هادئًا يمكن أن تلمس هدوءه في موسيقى القصيدة. في قافيتها خاصة، والمدينة صاخبة :

«كنت لا أحمل إلا قلمًا بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلا.. قلمي

في يدي: خمس مرايا

تعكس الضوء، الذي يسري إليها من دمي،

.. «افتحوا الباب»

فما رد الجرس

- « افتحو الباب.. أنا أطلب ظلًا..»

قيل: « كلا».

1958 / دخل كلية الآداب. جامعة القاهرة. لمدة عام واحدة فقط. كأنه ليس مهيأ لشيء سوى الشعر، المهمات والواجبات التي تتطلب جلوسًا في المقعد لا تليق به.

عاد إلى محافظة قنا. عمل موظفًا في المحكمة. لكنه انشغل بالشعر والحياة.

ترك الوظيفة:

« ملك أم كتابة».

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء

ثم يلقفه

...

« مَلِك أم كِتابه

صحتُ فيه بدوري

فَرفْرفَ في مقلتيه الصبا والنجابه

وأجاب: «ملِك»

دون أن يتلعثم.. أو يرتبك

وفتحتُ يدي

كان نقش الكتابه

بارزًا في صلابة»

انفجر أمل في الشعر الحديث بهدوء. لكن بنوع من السخرية، لم تتوفر كثيرًا في هذا الشعر. كان الفن عنده يسخر في الجرح ويسخر به معًا. وصارت هذه الخصيصة من أرقى ملامح شعره. وربما وصلت في أحيان كثيرة إلى ذروة المأساة الإنسانية التي تنطوي على قدر كبير من درامية الحياة البشرية. ويستطيع أمل دنقل، بجمالية شعرية غاية في الشفافية، أن يباغت القارئ بصورة يومية تصعد إلى مستوى الصورة الشعرية الراقية. يحدث هذا من غير أن تفقد الصورة اليومية الشعبية بساطتها، ودون أن يقع في المبالغة الكلاسيكية المعتمة، والتي يحيط بها الضجيج البلاغي. فاللمحة الساخرة عنده تفجّر في ذهن القارئ مالا يقاس من المعاني والآفاق الشعرية.

« قيل لي: اخرس»

فخرست، وعميت وائتممت بالخصيان

ظللت في عبيد «عبس» أحرس القطعان

أجزّ صوفها.

أردّ نوقها

أنامُ في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تَخاذلَ الكماةُ والرماةُ والفرسان

دُعيتُ للميدان

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضأن

أنا الذي لا حول لي أو شأن

أنا الذي أقصيتُ عن مجالس الفتيان :

أدعى إلى الموت.. ولم أُدعَ إلى المجالسة».

إنها قصيدة «البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة» التي كتبها في الأسبوع الأول من هزيمة 1967. والتي انتشرت في مصر بالدرجة الأولى، تمامًا كما اشتهرت «هوامش» نزار قباني في البلاد العربية. مع أن الشعر عند دنقل وصل إلى مراحل فنية تأخرت «الهوامش» عنها.

هنا السخرية تصير نوعًا من الطقس الحزين الذي يفضح صلاة كانت. من أجل صلاة جديدة. لقد اختصر الشاعر هنا تاريخًا عميقًا من القمع والجوع. فكل كلمة هنا تشتمل على مدلولاتها التاريخية الواقعية. فالإنسان الذي لم يكن يتمتع بالحرية والديمقراطية، هو المطلوب للدفاع عن الوطن. والذي يعرف عمق الإشارة إلى الواقع الاقتصادي، سيكتشف بشاعة الإشارة إلى كلمة «لحم الضأن»، إن أمل هنا يوظف السخرية الشعبية في تفجير الجذور.

الناظر إلى قصيدة دنقل للوهلة الأولى، يعتقد ببساطتها البنائية، لكن المتأمل فيها سيكتشف التركيب الإيحائي والعلاقات الجمالية التي لا تزركشهما المبالغات اللغوية. فبساطتها تكمن في حساسية خاصة يمتلكها الشاعر تجاه اللغة. لغة بذاكرة غير مقموعة ولا موروثة:

«حين سَرَتْ في الشارع الضوضاء

واندفعتْ سيارة مجنونة السائق

تطلق صوت بوقها الزاعق

في كبد الأشياء:

تفزَّعتْ حمامة بيضاء

(كانت على تمثال نهضة مصر

تحلم في استرخاء)

طارت وحطت فوق قبة الجامعة النحاس

لاهثة، تلتقط الأنفاس

وفجأة: دندنت الساعة

ودقت الأجراس

فحلقت في الأفق.. مرتاعة»

عند أمل دنقل تجد المفردات التي لا تتوقع أن تكون بهذا الجمال وهذه الطاقة الشعرية. إنه يتشبث ببساطة المفردة وبشحنها بإيماءات جديدة. كانت الروح الشعبية لديه تتعرض لعذاب الماس في طريق الصقل والبريق. المفردة عنده تلمع وتطلع.

أمل لا يخلق لغة شعرية ساخرة. بل يحوّل المناخ المفاجئ الذي نعتاده ببساطة، لكي يبرق أمامنا بشجن ومرارة فيبدو لا معقولًا. غرابته الساخرة تنبع من العذاب الكبير الذي تجسده المفارقة في الصورة، ومن طاقة المعنى التي تفيض من إطلاق اللغة من إسارها. إنه يُدخِل اللغة في الحرية:

«أبانا الذي في المباحث.

نحن نرعاك. باقٍ لك الجبروت. باقٍ لنا الملكوت

وباقٍ لمن تحرس الرهبوت.

تفرَّدتَ وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر.

إلا الذين يماشون

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون..

فيعشون..

إلا الذين يشون.

وإلا الذين يوشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت.

.. الصمت وشمك. والصمت وسمك.

والصمت. حيث التفتَ - يرين ويسمك.

والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين

يلفّ الفراشة..

والعنكبوت»

القراءة. والقراءة. ثم القراءة. تجعل الشعر يصير أكثر جمالًا وتجعله أفقًا للكشف. الشعر الذي لا يدعوك لذلك، ليس كذلك.

في أوائل الستينيات عمل أمل دنقل في مصلحة الجمارك بالسويس. ثم الإسكندرية لكنه ترك الوظيفة. انغمسَ أكثر في الشعر.

«لم أعرف لي عملًا أو مهنة غير الشعر. لم أصلح في وظيفة. ولم أنفع في عمل آخر. وأخشى أن أتهم باستخدام الكلمات الكبيرة إذا قلت إنني كنت راهبًا في محراب الشعر وحده. ولقد اكتشفت الآن أن الفن والأدب على إطلاقهما لا يقبلان بغير هذه الرهبنة»

«أنت لا تستطيع أن تكون موظفًا وكاتبًا أو صحفيًا وشاعرًا. الكتابة موقف متصل.

أن تكون أو لا تكون. تكتب أو لا تكتب.

على نقيض ما يقول به شكسبير وحين طرح عليّ هذا السؤال، لم أفكر فيه أبدًا. ولم أختر الإجابة. فلقد وجدت نفسي منساقًا إلى محراب الشعر. لا أفكر فيما عداه. فلم يكن في شواغلي أن تكون لي وظيفة أو بيت أو ثروة. قلَّت أو كثُرَت. بل شاغلي أن أعيش لحظة الإيقاع النادرة بين نثر الحياة اليومية وتوتر

الشعر».

الآن.

اكتشفَ الآن. وكم تأخر هذا الاكتشاف. فهذا الكلام هو كلامه الأخير قبل ثلاثة أيام من الموت. هل كان عليه أن يدفع سنوات عمره كاملة ليكتشف هذه الحقيقة، يكشفها للعالم؟

انشغلَ بأن يعيش لحظة الايقاع النادرة.

وللدارس أن يكتشف جماليات هذه اللحظة التي امتدت في قصيدة أمل.

البنية الإيقاعية في شعر أمل ليست شكلًا. إنها أحد عناصر حياة المضمون بالذات. الإيقاع هو النسيج الخاص الذي غزله أمل برهافة لا تتيسر إلا لشاعر مبدع.

يتميز بحساسية عظيمة تجاه اللغة.

وللدارس أن يكتشف أيضًا أن هذا الشاعر كان مولعًا بالإيقاع وهائمًا به. بل يمكن أن نلمس أنه خالق خاص للإيقاع المختلف. وإذا لم يكن قارئ قصيدة أمل على درجة من الحس الموسيقي فإنه سيفقد سر الحيلة الإيقاعية التي تبتكر باستمرار الشاعر بقدرته الفائقة يكاد يمحو حدودًا واقعية بين النثر والوزن. وربما صارت هذه الحدود وهمًا. إنه لا يُعنى كثيرًا بوزن الشعر، لكنه يحتفي بإيقاع الروح. روح الشعر والإنسان معًا. فإذا أنت لم تفهم حيلته الفائقة فسوف تقع في النثر. رغم تكرار القوافي التي تتداعى أحيانًا كأنها الأشلاء في جسدٍ يحترق.

«قلت : فليكن الحب في الأرض، لكنه لم يكن!

قلت: فليذب النهر في البحر، والبحر في السحب،

والسحب في الجدب، والجدب في الخصب،

ينبت خبزًا ليسند قلب الجياع،

وعشبًا لماشية الأرض، ظلًا لمن يتغرب في

صحراء الشجن».

ويستطيع أمل دنقل أن يفاجئ القارئ بايقاعات غير متوقعة، فأحيانًا

تتلاحق القوافي، جديدة الصياغة، بتداعيات شعورية تحمل القارئ إلى ذروات متدافعة كأنها الصهيل الكثير الذي يسبق شراسة الحرب.

«أسأل يا زرقاء..

عن وقفتيَ العزلاء بين السيف والجدار

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار

كيف حملت العار

ثم مشيت دون أن أقتل نفسي دون أن أنهار».

وأحيانًا تتباعد القافية في القصيدة، حتى نكاد لا نلمح لها سوى تردد واحد. كأن نقرأ «الوشاح» في بداية المقطع ونلتقي في آخر المقطع بكلمة «الصباح».

«أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة

والزنازن أضرحة

والمدى.. أضرحة

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني

أنا ندمُ الغد والبارحة

رايتي: عظمتان.. وجمجمة

وشعاري: الصباح».

أثناء ذلك. نحن لا نتوقع أن تكون هذه القافية «الوشاح/ الصباح»، بالذات هي عموديّ الهيكل الشعري للقصيدة اللذين ينهضان ببنية المناخ العام. ولنا أن نتأمل الجمال الداخلي الذي خلقته القافية الصغيرة المترددة «أضرحة» بإيقاع خاص مختلف.

لا يبدو أن الشاعر يحتفي بالقافية إلى درجة الافتعال، فهي ترد أمامه عفو الخاطر. وإذا دخلت الصنعة، فإنها تدخل بشفافية لا تخدش متعتنا الشعرية.

بساطة أمل في شكل قصيدته الفني تنطوي على الجمال الذي لا يتكرر، بمثل هذه العناصر، في تجربة سواه الفنية، إنه نسيج وحده حقًا. ويمثل نموذجًا للبساطة المستحيلة.

«في الفندق الذي نزلت فيه قبل عام

شاركني الغرفة

فأغلق الشرفة

وعلق «السترة» فوق المشجب المقام

وعندما رأى كتاب «الحرب والسلام»

بين يديّ: اربدَّ وجهه..

ورفَّ جفنه.. رفَّه

فغالب الرجفة

وقصَّ عن صبيّةٍ طارحها الغرام

وكان عائدًا من الحرب.. بلا وسام

فلم تطق.. ضَعفه

ولم يجد - حين صحا -

إلا بقايا الخمر والطعام.

ثم روى حكاية عن الدم الحرام

«.. الصحراء لم تطق رشفه

فظل فيها، يشتكي ربيعُه صيفَه»

وظل يروي القصص الحزينة الختام

حتى تلاشى وجهه

في سحب الدخان والكلام

وعندما تحشرج الصوت به، وطالت الوقفة

أدرتُ رأسي عنه.
حتى لا أرى دمعته العَفَّه
ومن خلايا جسدي : تفصَّد الحزن..
وبلل المسام
وحين ظنَّ أنني أنام
رأيته يخلع ساقه الصناعية في الظلام
مصعدًا تنهيدةً..
قد أحرقتْ جوفه».

جاء أمل دنقل إذن من صعيد مصر. ليفتح الطريق أمام الجيل الجديد في الشعر المصري بعد عبدالصبور وحجازي. واستطاع بجدارة فنية أن يكون صوتًا خاصًا مختلفًا وقادرًا.. منذ «.. زرقاء اليمامة». كان حرًا في تجربته الفنية. وهذا ناتج من حريته الفكرية، فهو لم يقع تحت وطأة المنظورات السياسية الجاهزة في الفن. وهو الشاعر الوحيد الذي كان يستطيع أن يقول في أجمل قصائده وأكثرها جرأة:

«لا تحلموا بعالمٍ سعيد
فبعد كل قيصرٍ يموت
قيصرٌ جديد»
(.. زرقاء اليمامة)

هذه الفكرة الفاجعة تتطلب جرأة كبيرة لتواجه مهرجانات الأمل الكاذب، الذي أقيم لينتشل الإنسان العربي من هزائمه التي لم يكن حزيران آخرها. وفي مصر بالذات يشكل إطلاق هذه الفكرة موقفًا مرشحًا لتهمة اليأس. والشاعر التقدمي، حسب النظرة السائدة، ليس له أن يكون يائسًا. غير مصرّح له بالشعور باليأس. أعتقد أن الشاعر الجزائري محمد حربي هو الذي قال مرة: «قليلٌ من اليأس يجب أن يضاف إلى القصيدة».

أمل دنقل كان يائسًا كل هذا اليأس الخلاق. كان يائسًا بصدق، ولم يكن مستعدًا لخيانة شعوره في تلك اللحظة التاريخية.

كان إنسانًا خلاقًا. ما دام اليأس شعورًا طبيعيًا، فمن المتوقع أن يمر به الانسان، تمامًا مثلما يمر بلحظات الأمل.

أن يكتب الشاعر يأسه، يعني أنه يواجه تجربته بصراحة الشعر وقدرته على نفي اليأس، فبمجرد أن يكتب الشاعر القصيدة فإنه ليس معرضًا للوقوع ضحية لليأس. وأمل دنقل بالذات، وهو المأخوذ بحلم الإنسان، كان جديرًا بمصارعة اليأس طوال حياته، لكن دون أن يسقط في مستنقع الأمل الكاذب.

«قلت لكم مرارًا
إن الطوابير التي تمر في استعراض
عيد الفطر والجلاء
«فتهتف النساء في النوافذ انبهارًا»
لا تصنع انتصارًا
إن المدافع التي تضوي على الحدود في الصحارى
لا تطلق النيران.. إلا حين تستدير للوراء
إن الرصاصة التي ندفع فيها ثمن الكسرة والدواء
لا تقتل الأعداء
لكنها تقتلنا.. إذا رفعنا صوتنا جهارًا
تقتلنا، وتقتل الصغارا
قلت لكم
لكنكم.. لم تسمعوا هذا العبث
ففاضت النار على المخيمات
وفاضت الجثث
وفاضت الخوذات والمدرعات».

في خريف 1976، ذهبت صحفية من القسم الثقافي بجريدة «الأخبار»

لتجري حوارًا مع أمل دنقل، في مقره الدائم بمقهى ريش. وكان هذا اللقاء ولادة الحب الذي تحول سريعًا إلى خطوبة وزواج عام 78. كانت الصحفية هي «عبلة الرويني».

ولأن الشاعر لم يكن يملك سكنًا للزواج، ولا مالًا ليهيئ هذا السكن، أقام مع عروسه في غرفة بفندق بشارع 26 يوليو منذ بداية عام 1979.

ولد أمل بعيب في إحدى خصيتيه، وفي سن التاسعة أجريت له عملية جراحية في محافظة قنا. ويبدو أن العملية كانت فاشلة وفي هذه الحالات، إذا لم تنشط الخصية المريضة فإن المريض معرض للإصابة بالسرطان في سن الأربعين. وهذا بالضبط ما حدث. فمنذ ثلاث سنوات بدأ السرطان يهاجم أمل فدخل المستشفى للعلاج، وكان لا يملك نقودًا لمثل هذا العلاج الباهظ.

«أيها السادة: لم يبق اختيار

سقط المهر من الإعياء

وانحلّت سيور العربة

ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة

صدرنا يلمسه السيف..

وفي الظهر الجدار»

فكتب يوسف إدريس مقالًا يطالب الدولة بعلاج الشاعر على نفقتها، وبدأت حملة لعون الشاعر من قبل الأصدقاء والمحبين في أماكن عديدة من البلاد العربية. وعندما تعهدت الدولة بالعلاج. طلب أمل من الأصدقاء التوقف عن حملة المساعدة. لكنها لم تتوقف. كان لا يريد أن يشغل الناس بمرضه. إلى أن.

«لقد توقف العلاج، وهذا يعني أن القارب قد وصل إلى الشاطئ الآخر. أو قارَب على الوصول. وأنا الآن لا أحب أن أتحدث عن مرضي، فهو قضية شخصية يجب ألا تشغل أحدًا سواي». وبعد ثلاثة أيام.. وصل القارب إلى الشاطئ الآخر. فقد:

«كان نقاب الأطباء أبيض
لون المعاطف أبيض
تاج الحكيمات أبيض
الملاءات
لون الأسرة
أربطة الشاش والقطن
قرص المنوّم
أنبوبة المصل
كوب اللبن
كل هذا يشيع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن
فلماذا إذا متُّ
يأتي المعزون متشحين بشارات لون الحداد
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت
لون التميمة ضد الزمن».

حتى إذا مات. كمن يدخل بابًا انتظر عنده طويلًا بعذاب. يدخله بهدوء. ولا نكاد نعرف من الذي ارتاح من هذا الدخول: الشاعر من الموت/ أم الموت من الشاعر:

«كان أمل جميلًا حتى في الموت. كان أصدقاؤه يقولون له تحمّلْ يا أمل الألم. قاومه. وكان يرد: أنا لا أملك إلا أن أقاوم. كان يقول لي: أنا لا أخاف الموت لكن أخاف العجز. عندما عجز أمل عن الحركة قبل وفاته بثلاثة أيام، وأصيب بشلل في كل جسمه، أدركت أنه قد مات. طوال فترة مرضه لم يتخل عن دعابته وسخريته مع أصدقائه الذين كانوا يزورونه. والذين لم يفارقوه في الفترة الأخيرة. عبدالرحمن الأبنودي. الدكتور جابر عصفور. الدكتور عبدالمحسن طه بدر.

فاروق شوشه. كان يوصيهم أن يتماسكوا ساعة الموت. إن أمل إن كان قد عاش طوال السنة الأخيرة فهذا بسبب حب الناس له». (عبلة / الزوجة)

«آه.. سيدتي المسبلة
آه.. سيدة الصمت واللفتات الودود
لم يكن داخل الشقة المقفلة
غيرُ قطٍّ وحيد
...
آه.. سيدةَ الصمتِ والكلمات الشرود
آه.. أيتها الأرملة»

«وقبل حوالي ثلاثة أشهر أدرك بشفافيته أن أيامه معدودة، فقال لزوجته ولي سيناريو كاملا لما يريد بعد وفاته. قال كل ما له وما عليه. طلب أن يدفن أمام مقبرة أبيه في قريته. وعندما ذهبنا لدفنه وجدنا «مصلّى» في المكان الذي حدده، فاستأذنا وحفرنا له فيها قبره. لقد صعقت وأنا أشاهد جسده عندما غسلناه بعد وفاته. كان جسدًا متحللًا. كيف عاش هذا تحت هذا الجسد؟ أليست معجزة». (الأبنودي/ الصديق)

«أعرف أن العالم في قلبي مات
لكن حين يكفّ المذياع.. وتنغلق الحجرات
أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي وأسحبه فوق سرير الآلام
أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة
فلعل شعاعًا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة
لكن.. تتفتت بشرته في كفي
لا يتبقى منه.. سوى جمجمة.. وعظام».

الشاعر محمد الماغوط قال لبدر شاكر السياب بعد موته: «تشبث بموتك أيها المغفل».

الآن/ أمل دنقل كان طوال السنوات الأخيرة يتشبث بحياة أرحم منها الموت، ولم يكن مغفلًا.

بين السياب وأمل لم يتغير الحال العربي كثيرًا. تفسخ أكثر. انهار أكثر. ولم يبق سوى أن يموت لنا أمل. صار الإنسان «الشاعر خاصة»، أكثر هامشية من حذاء المشروع العربي. ورغم ذلك كان أمل شجاعًا أكثر من السياب. مَنْ يقرأ الشعر يعرف/ سيعرف ذلك جيدًا.

ضَعف السياب كان نابعًا من عذاب الأرجوحة التي وجد نفسه فيها. تورَّط السياب في أرجوحة السياسة العربية، ففقد حريته الخاصة. صادرت السياسة حرية الشاعر الداخلية. تأرجح بعذاب كبير قبل المرض. تبع هذه المنظومة الفكرية حينًا، وتلك المنظومة الفكرية حينًا آخر، واستغلته الأطراف جميعها.

عذاب الأرجوحة هذا هو الذي أفسد «ولا يزال يفسد» قدرة الشاعر على التمتع بحريته الداخلية، وأدخله في المأزق.

أمل دنقل ظل طوال الوقت يخوض/ يجتاز السياسة العربية بساقين مريضتين، لكن طويلتين. يرى إلى السياسة بنظرة الطائر الذي يكتشف الواقع بسيطرة القادر. ويملك حريته في نفس الوقت. حريته في الطيران عابرًا فسحة الأفق الأرحب من السياسة. وكانت حيلته جميلةِ وقادرة :

«حاربتُ في حربهما
وعندما رأيت كلا منهما.. متهمًا
خلعت كلا منهما
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة
لكنهم لم يدركوا الخدعة»

هذا هو الفرق بين عذاب الحرية لدى أمل، وبين عذاب الأرجوحة لدى السياب.

عذابان هيّآ للشعر العربي الحديث تجربتين من أجمل التجارب الشعرية المعاصرة، ومن أكثرها صدقًا وأصالة.

السياب ودنقل قتلهما المرض. لكن الأول عانى من عذاب الأرجوحة أكثر من عذاب المرض. وعانى الثاني من عذاب المرض متفاديًا عذاب الأرجوحة. ويمكننا اعتبار هاتين التجربتين صورة تجسد محنة الشاعر العربي المعاصر. وتفضحها في نفس الوقت:

«الشاعر له وظيفة اجتماعية أساسًا. لابد له من موقف اجتماعي. الموقف السياسي تالٍ لذلك. الموقف الاجتماعي الأشمل من قضايا المجتمع وقضايا العصر الذي نعيش فيه. وليس معنى هذا الموقف أن يصدر الشاعر عن حماس تبريري أجوف للأحداث المؤقتة والعابرة، حتى ولو كانت أحداثًا كبيرة. وكل الشعر الذي ظهر وتبنّى شعارات سياسية زاعقة بشكل مباشر، هو شعر انتهى من ديوان العرب بعد أن كنسته الأيام. كذلك أكثر الشعر الذي ينشر في أغلب الأحيان. ونجده مجرد ترجمة لمانشيتات الصحف، كتلك القصائد التي تكتب عن المشروعات العمرانية، أو دخان المصانع. أو الإنجازات الوطنية. هذا كله ليس شعرًا، حتى وإن حمل كل مقومات الشعر. إنه شعر ساذج لا يبقى لأنه شعر ترديدي موقوف بالمناسبة التي قيلت فيه. إذ الشاعر هنا ليس أكثر من ناظم، أو حرفي، يعيد صياغة أفكار جاهزة. وليست تلك وظيفة الشعر أو الشاعر. إن الشاعر يطمح إلى ماهو أبعد من الواقع حتى لو كان الواقع الذي يعيشه الشاعر رائعًا وجميلًا. فإنه يطمح إلى الواقع - المثال. الأكثر روعة وجمالا. من هنا فإن الشاعر يطمح إلى تحقيق المعادلة المستحيلة تلك التي يريد فيها أن يجعل الواقع شعرًا، والشعر واقعًا. ولكن الواقع دائمًا وأبدًا لا يسعف الشاعر بهذه الصورة. ولهذا يجد الشاعر نفسه منحازًا إلى الحلم ضد الواقع».

(أمل/ في الأسبوع الأخير)

جاء من صعيد الأرض. كتب شعرًا جميلًا كثيرًا، ومات. في حياته طبع

كل شعره خارج بلاده، بعد وفاته، ومن خلالها سيطبع شعره في بلاده. لقد مات. لذلك فهو الآن يستحق التكريم.

لكن، ينبغي أن نتشبث بآمالنا.. فإن أمل دنقل قد مات.

محمود درويش،
ريشة في مهب أرواحنا

ربما نكون قد اكتشفنا فلسطين أكثر وضوحًا (مثل منجم أحلام لتأثيث مشروعنا الإنساني) من خلال شعره، أكثر مما عرفناها من خلال أدبيات السياسة والعمل النضالي. تلك هي اللحظة الحاسمة التي وضعتْ محمود درويش في مهب أرواحنا. نحن الجيل الذي وُلد مع ولادة فلسطين كقضية، وتشكل مكونًا أساسيًا من جغرافية الروح العربية. هذا الجيل الذي، في معظمه، لم يكن قادرًا على معرفة التخوم الواضحة بين تجربته السياسية وعمله الإبداعي. وفيما كنتُ في الاحتدام نفسه الذي تفرضه علينا طبيعة التجربة ذاتها التي يصدر منه محمود درويش، «بالمعنى الانهماك المباشر في العمل السياسي»، علّمتْنا التجربة أن ثمة دورًا يتوجب على الشاعر ألا يتنازل عنه، وهو دور السؤال الإبداعي. وكنت أرقبُ محمود درويش عن كثب لكي أرى إلى أي حد يستطيع أن يساعدني، من حيث لا يقصد، على مجابهة شهوة النضال في توظيف الشاعر ومصادرته أحيانا. أظن أن واحدة من أهم إسهامات شعر محمود درويش تتمثل في اقتحامه المشهد الأدبي بالنص الشعري، المتصل بفلسطين بوصفها الحلم العربي بامتياز. وكان هذا يتقاطع، عُمقيًا، مع مجمل التجارب الفردية للعديد من الشعراء العرب من جيله. وظل محمود درويش، عبر مراحل حياته، يجسد الصراع غير المعلن بين السياسي والثقافي، وهذا كلامٌ لم يكن وقتها مقبولًا التميز بينهما. ثنائي لا أعرف كيف كنا نتوقف عنده. وحين كان درويش المرشح العلني لأن يكون ضحية السياسة إنسانيًا، ويوشك دائمًا أن يكون ضحيتها شعريًا، سوف يقدر، بموهبة الميزان، أن ينقذ النص أولًا من براثن السياسي، كذريعةٍ، لا رادّ لها، ليلحق به الشخص مستغرقًا بحريات الشاعر التي لا تُضاهى. كنتُ سميتُ محمود درويش ذات مناسبة (ميزان الذهب)، عندما شعرت به يتقدم برشاقة «غزالة المقاومة» - وهذا التعبير لدرويش - مجتازًا الأشراك المنصوبة لخطواته. ودائما كان درويش يخرج من الامتحان منتصرًا، كشاعر، على السياسي. في سياق التجارب الشعرية العربية المعاصرة، تقدم تجربة درويش نموذجًا صادقًا لإخلاص الشاعر وقدرته على الانتصار دائمًا على ملابسات الواقع السياسي الذي يتورط فيه، مُعرَّضًا لضغوطات مركبة، ليست على صعيد

علاقته الموضوعية بالمؤسسة الفلسطينية الرسمية فحسب، ولكن خصوصًا، وهو الأخطر، على صعيد القراء (وفي حالة درويش يمكن وصفهم بالجماهير) الذين أدمنوا على تعاطي محمود درويش بوصفه الصوت «السياسي» للثورة الفلسطينية وليس باعتباره الجوهر «الشعري» للحلم الإنساني. حتى لكأن ثمة نوعًا من التماهي السلبي أحيانًا، يبالغ في تغييب حرية المخيلة عند الشاعر، في سبيل خضوعه للشرط السياسي اليومي والطارئ. وعندما كان محمود درويش يبدو متقمصًا هذا الدور فإنه كان صادقًا في تلك اللحظة، غير أن يقظته المتحفزة سرعان ما تستعيده لكي يخرج من وطأة تلك الضغوطات ويخرج عليها، حتى وإن تطلّب ذلك شيئًا من الاحتدام الحميم مع جمهور القاعة (كما شاهدتُ غير مرة) مرسلًا إشارة واضحة، بأن ثمة حرية الشاعر التي يتوجب على القارئ أن يعبأ بها ويكترث، لئلا نقول بأن على القارئ أن يدرك حقًا بأن الشاعر ليس موظفًا في مؤسسة القارئ.

من هذه الشرفة، ستبدو تجربة درويش منسجمةً مع ذاتها، وتتأكد قدرته على اجتياز المراحل متشبثًا بذاته الإنسانية، وشخصيته التي تميزه عن شخصية المؤسسة السياسية الرسمية. فالذين يتابعون التحولات الجمالية التي تحدث في قصيدة درويش في سنواته الأخيرة، سيدركون أن هذا الشاعر يتقن تصعيد حالته الإنسانية بصورة تتيح له حقّ وضع تجربته الذاتية في سياق أكثر رحابة من حدود الخطاب الصارخ، صادرًا عن جذوته الأولى المتصلة بالحب. الحب الذي ظل متواريًا، يتفلّت في نصوصٍ متفرقةٍ في أعماله السابقة. فمحمود درويش، لمن يتذكر جيدًا، بدأ في نصوصه المبكرة يعبر عن درجة صريحة من شفافية العاشق، حتى إنه قدم نفسه لنا مبكرًا بوصفه «عاشقًا» من فلسطين، وسرعان ما غيّب انهماكُه المباشر في المسؤولية السياسية، ذلك الشغف والنزق العاطفيين اللذين يمكن أن يدفعانه للتصريح بحب فتاة في معسكر العدو، في صيغة متماهية من هجاء السلاح، وهذه إشارة مبكرة للنزوع الفطري عند الشاعر، وتلك إشارة، حسب علمي، لم يتم التوقف عندها كما ينبغي. حيث الشاعر أساسا هو رسالة حب عميقة إلى العالم، وليس آلة قتل كما يحاول الكثيرون أن يختصروا الشاعر،

في حدود الدور الذي يمكن أن يقوم به الآلاف من المقاتلين في ميدانهم. وإذا كنا قد أدركنا ذلك متأخرين فإننا غير نادمين على شيء قدر حسرتنا على فشلنا في إقناع القارئ بالنص وليس رشوة القارئ به، ولعل التجربة الشعرية الكثيفة التي اختبرها محمود درويش منحته كل هذا الغِنى والتنوع، مما يجعله قادرًا على تكوين لغته الخاصة المتميزة في الكتابة العربية، وسلّحته بشجاعة القادر على مقاومة سلطة القارئ، والتصرف بحرية عندما يتعلق الأمر بالشعر. فبعد كتاب «لماذا تركت الحصان وحيدًا»، صار على القارئ أن يتهيأ لمحمود درويش الآخر، الأكثر جمالًا، محمود شاعر الحب المؤجل طوال الوقت. وإذا كان الشاعر العربي عمومًا ظل مكبوتًا، يعاني الحرمان من البوح بالمشاعر الإنسانية الحرة كالحب والعشق، بسبب الأوهام الأيديولوجية، فإن الأمر في حالة درويش يتفاقم للدرجة التي تجعل تحوّله إلى تجربة «سرير الغريبة» تعبيرًا مهمًا عن الإخلاص الطبيعي لجذوة الشعر في الشخص الإنساني. وإذا كان البعض لا يزالون يتشبثون بشاعر القضية، كخطاب سياسي، فإنهم يحرمون أنفسهم من اكتشاف الجمالات اللامتناهية التي يصعد إليها الشاعر دون أن يتخلّى عن حلمه الإنساني، ودون أن يفرّط، هذه المرة، في ذاته، بوصفها جوهرة المراصد التي ترى إلى الأفق الرحب، ولا تقف عند حدود الأفق الحديدي الذي تقترحه المشاريع السياسية. في «سرير الغريبة» يعلن درويش ثورته الجميلة هذه المرة. ويتوّج تجربته الشعرية التي تأسست بما لا يقاس من المعاناة، على كل صعيد، بالكتابة التي تمنح الإنسان حريته الأجمل.

وعطفًا على ما أشرتُ إليه في البداية، فإن علاقتي بتجربة محمود درويش، بوصفه ريشة في مهب أرواحنا، تدفعني إلى الشعور بأنه الآن يجعل هذه الريشة أكثر زهوًا ورأفة بحبنا العميق له، كشخص، شهقنا له بالقلب عندما تعرّض لمحنة المرض، وكشاعرٍ اقترحَ على القصيدة العربية نكهته الخاصة الزاخرة بالمكتشفات. لقد تحقّقتْ تجربة درويش في المشهد الشعري بصورة لا تتعرض للالتباس. لأنها واحدة من التجارب الشعرية العربية التي لا يستطيع أحد تقليدها دون فضيحة.

محمود درويش،
عندما الجواهري

لـو أنه تأخـرَ قليلًا لأخذ معه قرنًا كاملًا من الزمن. مثلما، من المؤكد أنه قد أخذ معه، فيما يذهب، ما يقارب قرنًا من الشعر. فليس الجواهري تجربة من الحياة العربية فحسب، لكنه، وهو الأهم، تجربة من الكتابة الشعرية التي لا تزال تمثل، في العمق، بنية متينة من المفاهيم الفنية القائمة على التقليد والمحاكاة. ومن هنا تكتسب مغادرته الرمزية دلالة حضارية. دلالة على أن التقليد، الذي لم تقدر قرابة ثلاثة أجيال من شعر الحداثة، رغم ادّعائها، على تفاديه، هذا التقليد هو نسغُ الحياة العربية لا يزال. وهي دلالة، من المرجح أنها ستقنع الكثيرين بأن حداثة الجديد ليس من وظائفها نفي القديم ومحوه أو حتى حجبه، ففي الحياة متسعٌ للأحياء، ما داموا كذلك.

بمحض الصدفة الموحية فحسب، كنتُ قد استحضرتُ الجواهري، فيما أجلسُ في المسرح الروماني القديم في مهرجان جرش 1997، ضمن جمهور يتجاوز الثلاثة آلاف، في ليلة محمود درويش الشعرية.

كنتُ أرقبُ الشاعر وهو يقود جمهوره ويتلاعب به، بصورة تجبرنا على استعادة تجارب الجواهري الجماهيرية، الذي اشتهر بقدرته على «قيادة» الجمهور بقصائده. كانت تلك الصدفة قبل وفاة الجواهري بيومين على الأرجح. وكان محمود درويش ليلتها، فيما يتلو قصائده، يطلق خلالها توجيهاته للجمهور، أن ينتبه لهذا المعنى هنا، ويهجو المعنى الذي يذهب إليه الحماس عند هذا المقطع أو ذاك. وكان الأمر بمثابة صراع حواري بين محمود درويش وجمهوره. بين شاعر يحاول أن يصوغ تجربته بمعزل عن الحماس الذي جاء بذلك الجمهور ليسمع ما يريد. في حين يؤكد محمود درويش الشاعر بأنه «يرى ما يريد» في آونته الأخيرة. ليلتها خالجني ذلك الشعور الذي يقلق الشاعر المعاصر. كيف يستطيع الشاعر أن يكون صوتًا لذاته الجديدة ومعبرًا، في نفس الوقت، عن لحظته الحضارية. وبصيغة أخرى، أن يكون «شاعرًا» بمعزل عن سلطة الجمهور. ليلتها شعرت بأن هذا القلق هو ذاته الذي يتحرك في تجربة محمود درويش، وهو يعمل بجهدٍ فنيّ ملحوظ، الخلاص من وطأة جمهورٍ يأخذه الحماس عند الجملة المباشرة، وهي جملةٌ، في لحظة درويش

الشعرية، تتفلّت من المعنى المسبق الذي ينتظره الجمهور نفسه.

كنتُ ليلتها في حضرة جمهور (متوقع) يحتدم مع شعر يقترح (غير المتوقع). وفي تلك الأمسية تأكدت، مجددًا، أن المسافة الإبداعية بين تجربة محمود درويش الشعرية ووعي جمهوره مسافة لا يمكن تفاديها، خصوصًا عندما نشهد الهاجس السياسي يتحكّم في التجاوبات الحماسية عند بعض المقاطع، في حين يعبر الجمهور على أجمل المقاطع وأكثرها خطورة، والتي غالبًا ما تكون نقيضًا لذهابات الجمهور وهواجسه.

لذلك، حين سمعتُ خبر وفاة الجواهري، رددتُ بداخلي تعبير (لكنها تدور). فبالرغم من بنية التقليد التي لا تزال حاضرة في الثقافية الشعرية العربية، فإن شاعرًا مثل محمود درويش لا يزال يعمل على تجاوز تلك البنية، بالصعوبات ذاتها التي تحتم على المبدع أن يثق في تجربته وقوانينها الذاتية، أكثر من ثقته في جمهور ممتثل للشرط العابر الذي تشكل السياسة تجربته اليومية. ودون أن يظل الشاعر مسؤولًا (وضحية)، عن شرطٍ يفسد عليه الشعر والسياسة معًا. وعندما يقال بأن وفاة الجواهري تشير إلى فقد آخر أعمدة الشعر العربي التقليدية، فإننا لا نريد أن نصدق ذلك، لسبب جوهري واضح، هو أن التقليد لا يزول بذهاب الشاعر، خصوصًا إذا كان شاعرًا بحجم شعر الجواهري.

لكننا نميل إلى الظنّ بأن المجرة الشعرية العربية لا تزال مقذوفة في سديم التقليد الزاخر بالتجليات الفنية، إن كان في المفاهيم والقيم النقدية، أو في المناخ الشامل الذي لا يزال يرى في الشعر نصًا مقدسا يكتسب كينونته من رؤيته للشاعر بوصفه «قائدًا» لا يختلف عن القائد السياسي إلا في الدور والأداة.

في هذه الكينونة يكمن ما ينبغي البحث في ضوئه بظاهرة محمود درويش كعلاقة قائمة بين الشاعر والجمهور. وعلى الذين يقفون في البرزخ الجهنمي بين التقليد والحداثة، أن يقيسوا المسافة الفنية المنجزة بين الجواهري ومحمود درويش، ويقدّروا، بناء على ذلك، المسافة الزمنية التي سوف يستغرقها التقليد (الجديد) هذه المرة، ليتجاوز تخومًا يساهم في تكريسها.

إذن، فإنها تدور،

والحوار الصراعي الذي رأيته في ليلة محمود درويش في «جرش 97» يؤكد بأن ثمة تجربة شعرية عربية تتقدم بصعوبات واضحة، نحو تلقين الجمهور درسًا عن طريقة مختلفة من التلقّي. وإذا كان شاعرًا كدرويش، قامت جماهيريته، في جانب منها، بروافع سياسية، يصطدم الآن بعبء هذه الجماهيرية، ويشعر بالضرورة الكونية لتفادي سلطتها، من أجل الذهاب الجمالي بها نحو الآفاق الأرحب، لابد لنا أن نتأكد، يومًا بعد يوم، بأن أمام الشاعر الجديد مهمات كثيرة، لتخليص الشعر من أوهام الجماهيرية، بالصورة التي لا تجعله يفقد بوصلته الخاصة ودون أن يقع في النظرة الدونية لهذا الجمهور أيضًا. فليس عيبًا أن يكون للشاعر جمهور (شعري)، لكن الخطر أن تكون مفاهيم هذا الجمهور صادرة من الماضي وليس من المستقبل، الذي هو هاجس المبدع دائما. والأخطر هو امتثال الشاعر لجمهور مثل هذا.

أعتقد بأن الزمن الشعري الذي يمثله الجواهري، لا يذهب معه. والمتوقع أكثر من هذا أن تجربته ستظل متحكمة في الذهن العربي بعض الوقت، ما دامت البنى قائمة على هذه المفاهيم. غير أن دورة الحياة قادرة، مع، وبرغم، الزمن، أن تمنح الشاعر العربي عناصر الخلق النقيض، لتفادي الخضوع والامتثال لجمهور يتجرع التقليد من مصادر غاية في التنوع كل يوم. ولن يكون بعيدًا ذلك اليوم الذي نشهد فيه شاعرا مثل محمود درويش يتعرض للتحولات الجوهرية في جمهور يتقلّص، كلما توغل الشاعر في تجربته الذاتية بالحريات التي تشير إليها نزوعاته الفنية. ليس لأن محمود درويش سيخذل جمهوره سياسيًا، ولكن من المؤكد أنه سوف يخذله فنيًا. هذا الخذلان الذي لن يقلل من أهمية تجربة درويش ولن يستهين بصدق جمهوره وعفويته العاطفية. على العكس، ففي الشعر من الأسرار ما يجعل الشاعر قادرًا، مع الوقت، على اجتراح الوسائل التي تمنح الجمهور طاقة الرؤية والحساسية الجديرة بمستقبلٍ أكثر رحابة من السياسة العابرة، وأكثر جمالًا من القائد المؤبد.

سليم بركات،
أجنحته الكثيرة تجعله سربًا وحده

«الشعر ضربٌ من اللعب»

شيللر

1

كلما قرأتُ شعر سليم بركات، سمعتُ صوتًا غامضًا يستعصي على التفسير، لكنه أكثر السبل متعة في التأويل، المشحون بالدلالات.

الشعر هو هكذا في الأصل: شأنٌ لا يستقيم مع التفسير، ولا يمنحه جدّية وجمالًا مثل التأويل. فالشعر، مع سليم بركات، هو الرمز الخالص المصفى الذي يصقل مخيلة القارئ لكي تصير جديرة به، بالشعر.

لذلك سيخرج سليم بركات خارج السرب، سربًا برمته.

فلحظة اللغة، عند سليم بركات، هي لحظة شعرية بامتياز، إنه، فيما يسهر على منجم المعاجم، وبحجم ما يستورد من القواميس، كلماتٍ وتصاريفَ وفهارسَ، فهو لا يأخذ لغته النهائية من هناك، ولا تكون لغته في النص موصولة بالمنابع، إلا في جذرها الصرفي الأول، حتى إننا نقدر على القول بأن سليم بركات يكون هو صاحب لغته، وليس «لابن منظور» جميلٌ عليه سوى في أرومة المعنى، أما الأجنحة التي لا تحصى، أجنحة الحروف والكلمات والجمل والصور والتعابير، ومن ثم المقترح النهائي للنص، تظل أجنحة خاصة بسليم بركات، أجنحته هو، يكون قد اجتهدَ على صوغها ريشة بعد ريشة، بجهد الجواهرجي ودقة الجراح وكفاءة الإبرة.

2

لذلك كله، تصبح لغة سليم بركات لا تشبه لغة قبله، وليس من المتوقع أن تشبه لغة كاتب بعده، بدون فضيحة، أعني خصوصًا، بالطريقة الخاصة التي يلعب بها سليم بركات بالضمائر والذوات.

لاعبٌ ماهرٌ، لكنه لا يعبث ، فالحقل الذي يشتغل عليه سليم بركات لا يقبل العبث ولا يحتمله، إنه مثل الشغل بين الكهرباء والنيران والسير في جهنم. أي عبث صغير هو بمثابة الفشل الذريع الذي يسبق الفناء.

ثمة جمالٌ نادرٌ يسهر سليم بركات على السعي إليه، بلغة تصدر من

المعاجم، لكنها، لا تذهب في السبل التي تنسرب إليها تلك المعاجم. لغة المعاجم والقواميس غالبًا ما تذهب في كلام الناس فيما يكتبون، غير أن لغة هذا الكاتب تشق لنا الطرقات البكر، التي تستمتع هي خصوصًا باكتشافها لحظة النص. بهذا المعنى تصبح الكتابة الشعرية عند سليم بركات رمزًا خالصًا بالغ الصفاء، مثل ماء الأنهار المندلعة من أعالي الجبال، لتصير بلورًا في الأحداق.

3

ربما يكون ذلك الصوت الغامض الذي أسمعه، كلما قرأتُ شعر سليم بركات، يأتي من تلك اللحظة النادرة لماء اللغة وهو في بلورة النص.

كتابة هذا الشاعر نموذجٌ للدرجة القصوى من اللغة، وهي طبيعة لا يزال يستهين بها الكثيرون ممن يحترفون الكتابة، كتابة الشعر خصوصًا.

لهذا سوف أعتبر السبيل الذي اقترحه سليم بركات، منذ منتصف السبعينيات، هو مشروع لا يزال قيدَ الكشف في الشعرية العربية، وهو سبيل لا ينبغي النظر إليه بوصفه حكم قيمة يستوجب الخضوع له كقانون، بالمعنى الفني للدرس وحكم القيمة، لكنني أقصد فيه الجانب التقني من العناية اللازمة بلغة التعبير، كلما تصدى شاعرٌ للكتابة، والمشهد العربي في الكتابة الجديدة يتوفر على عددٍ من التجارب الشعرية، هي على درجة من الوعي في التعامل مع لغته التعبيرية، وفي طريقة صياغته للصورة الفنية، التي هي التجلي المتبلور لازدهار اللغة، في طريقها الملكية بين المعجم والنص، البرزخ الذهبي الذي لا تُحسن صقله، مثل جوهرة المراصد، إلا موهبة شعرية بالغة الحساسية، لذلك سوف يشكّل سليم بركات واحدة من النماذج التي تستعصي على القرائن.

4

لماذا ينسج سليم بركات لغته مثل ناسك في محراب؟

لأن اللغة، إذا لم تكن على هذه الشاكلة من القدسية والسرية والجوانية،

ليس من المتوقع أن تكتب بها نصك الخاص القادر على سبر الداخل واختراق الخارج.

سليم بركات لايقلد أحدًا، وليس لأحدٍ أن يقلده بلا فضيحة.

محمد الماغوط،
يحرث بأطراف الكائن البشري

1

في ذروة مكتشفات شعراء مجلة «شعر» لمقترحات الحداثة الشعرية الأوروبية، وفي غمرة انهماك شعراء العربية المحدثين في مشروعهم التموزي المتألق في تفاؤله، وبمعزلٍ عن ورشة الشعر المفعم بهواء الحلم الثقافي الصاعد، فكرًا ورؤية فنية، طلع «محمد الماغوط» من الركن القصيّ للمشهد، مجترحًا حزنه ولمسته الجارحة للعتمة المسكوت عنها، في سياق مشروع الحلم القومي الناهض، ليفجّر ضوءه الأسود في «غرفة بملايين الجدران» معلنًا علينا حزنًا صادقًا جريئًا يمسّ الشغاف: «الفرح ليس مهنتي».

2

الآن،

أريد أن أرى في تلك اللحظة المفصلية منعطفًا رؤيويًا، ليس على صعيد التعبير الشعري بكونه منفلتًا عن تخوم التفعيلة وأقفالها، خصوصًا، على صعيد الرؤية الشعرية المناقضة لمشروع التفاؤل العام الذي كاد يشمل مجمل المتن الشعري العربي في تلك اللحظة، بمن كان فيه مع تلك الأحلام «أيديولوجيًا» أو بعيدًا عنها «سياسيًا». فقد كان الجيل العربي كله منهمكًا في ورشة ذلك الحلم، معتبرًا مجرد الغفلة عنه بمثابة قصر في النظر إلى «المستقبل» وقصور في الفعل عنه. هكذا كان المشهد الذي صار التفاؤل الفظّ عنوانه الأول والرئيس والغالب.

وهنا نستطيع أن نكتشف قوة الصدمة، وعمق الدلالات الإبداعية التي أحدثتها نصوص الماغوط في تلك اللحظة. وأريد أن أقترح أنّ هذه الخاصية المتميزة في جرأة الرؤية، جارحة الحزن، والأبعد غورًا من التشاؤمية، هي العنصر الجوهري الذي منح تجربة الماغوط أهميتها الكونية، في سياق حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. وأظن أن خروجه عن التفعيلة لم يكن هو «فقط» ما ميز شعريته عن جيله، وخصوصًا إذا ما لاحظنا أن ثمة تجارب

رافقت الشاعر «بدر شاكر السياب» أو ربما سبقته قليلًا، في كتابة القصيدة الحرة، لكن دون أن تخرج عن سكة التفاؤل التي تطلبها مشروع نهضة الحلم العربي في تلك اللحظة.

3

غير أن حزن الماغوط لم يكن على شاكلة حزن الرومانسيين، المتثائبين على جسر التنهدات. فقد كان يضع أحداقه في الدم الفائر من حنجرته، فيطفر حتى صدغيه. وهذا ما جعل كتابته تفتح أرضًا غير التي فتحتها مجلة «الآداب» وغير التي ذهبت إليها مجلة «شعر». كان محمد الماغوط كائنًا وحشيًا «طافرًا» من غابة تغرس جذورها في أجسادنا وأرواحنا، دون أن يعبأ أو يكترث بالكلام عن البدائل، أي دون أن يطرح خطابات الأحلام في شعره على غرار ما كان في شعر الآخرين. الأمر الذي لفت نظر الشعراء العرب إلى جهته، ودفعهم إلى محاولة إيجاد نافذة جديدة في عالمه تطلّ على أفق مغاير. وكنتُ عندما أجلس إلى كتاب «غرفة بملايين الجدران» أشعر برهبة غامضة لفرط المسافة التي كان يتوجب عليّ أن أقطعها بعد «أنشودة المطر»، أو «أحلام الفارس القديم» أو «أغاني مهيار الدمشقي»، لكي أصلَ إلى الأرض التي يحرثها نصّ الماغوط بعظام أطراف كائنه البشري. لم تكن المسألة تتصل بالشكل دائمًا، وأخشى أنها لم تتوقف عنده في حدود المضمون فقط. فالروح الجديدة عند الماغوط هي ما ميّزت شعره بقوة، ودفعة واحدة، عن رفاقه، وبها تكمن أهمية تجربته الشعرية.

4

لكن،

بعد ذلك كله، وبعد حوالي جيلين من الشعراء العرب، هل يمكننا الزعم بأن الأجيال الجديدة، وهي تطرح علينا الصوت عن الحداثة والتجديد في الكتابة الشعرية، منافحة عن حقها في التجديد، محتجةً بمن سبقوها من الشعراء،

ومن بينهم محمد الماغوط، أعني هل نستطيع القول، من دون قلق، أن الأجيال الجديدة قد قرأت تجربة الماغوط الشعرية بالشكل الذي يتوجب لشاعر أن يكتشف تجربة شاعر آخر؟

أطرح هذا السؤال، ليس ترفًا، ولكن ثمة قلق ينتابني وأنا أرقب العديد من الكتابات الشعرية الشابة، معيدًا تأملها، باحثًا عن ملامح تشي بأن ثمة وعيًا لمجمل الإنجاز الشعري العربي الحديث، وأعني الإنجاز بالمعنى التقني المباشر، بحيث يمكننا الشعور أن الشاعر الراهن، فيما يعمل على تجاوز النص السابق، قد أحسنَ القراءة والدرس قبل الكتابة وبعدها.

سؤالٌ من بين أسئلة أخرى لابد لنا، لكي نحسن التعاطي مع راهن ومستقبل كتابتنا الشعرية العربية، أن نتوقف عندها، برحابة الصدر وجمال الأحلام.

صلاح عبدالصبور،
فتحنا هداياكَ بعد المغادرة

1

مثل شخص يزورك ليمنحك هدية لا تفتحها إلا بعد مغادرته، لتكتشف آنذاك هديته النفيسة، النادرة وذات الدلالة، التي تركها لك، فيتفجّر حبك له، وتشعر بفداحة خسارتك، لأنك لم تنل منه ما يكفي من العناقات والاحتضانات وتبادل الأنخاب، ولم ينل منكَ ما يكفي للتعبير له عن هذا الحب.

هكذا أشعر دومًا كلما تذكرت الشاعر صلاح عبد الصبور، كما لو أن هذا حدث لي شخصيًا مع هذا الشاعر. حيث تتداخل تجربة الشاعر والإنسان.

بالنسبة إليّ، فإن عبد الصبور هو أحد الشعراء الذين لم أشبع من التعرف إليهم بما يكفي على الصعيد الشخصي، فالمرة الوحيدة التي التقيته فيها عام 1970 في الملتقى الشعري الأول في بيروت، كان لقاء بمثابة البرق في حياتي. بالرغم من أن الأثر الشفيف الذي أحمله عن ذلك اللقاء، لا يزال يسعفني بحضور غامض، كلما بدأتُ في قراءة أحد نصوصه.

2

الآن، عندما نستعيد وقائع التجربة الشعرية الحديثة وتأثير عناصرها المكوّنة المبكرة، سوف يتأكد لنا التأثير الجوهري لتجربة عبد الصبور على النسيج الداخلي لنصوصنا الوسيطة. هذا التأثير الذي لم يكن يجري الانتباه له من طرفيْ العملية الشعرية: الشعراء والنقاد. والسبب في ذلك يعود إلى وهم القطيعة المزعوم الذي كان يتداوله شعراء شباب في عنفوان بكوريتهم من جهة، وإلى طبيعة الخطاب النقدي وذائقته المبرمجة التي كانت تخضع إلى أوهام الصوت الضاج في المشهد الشعري، والصادر في معظمه عن فجاجة واقعية النص وشعاريته الصارخة. مما جعل الكثير من المراجعات النقدية في حينه، تغفل وهي تتأمل تجارب بعض شعرائنا الشباب، في الأجمل من نصوصهم، تغفل عن أن هذه النصوص التي هي في العمق إنما تتقاطع مع تجارب خفية مثل تجربة صلاح عبد الصبور.

أكثر من هذا، فإنني أستطيع الزعم بأن معظم تجارب الشعراء الشباب المصريين كانت تمتح لغتها، في أبرز نصوصها، من الورشة، خفيضة الصوت، هادئة الآلة، التي سهر عليها صلاح عبد الصبور في زهرة حياته. والشباب الذين عُرفوا بتأثرهم بأدونيس، كانوا حقيقةً لا يخرجون في غالبيتهم عن الشبكة الشفيفة التي نسجتها تجربة عبد الصبور، بمن فيهم الذين تطرفوا في إعلان القطيعة مع تجارب الشعراء السابقين. وسيتيح لنا الدرس النقدي المتأني والرصين، كما سيكشف لنا اللاوعي الشعري، حيث لا نكون صادقين إلا هناك، درجة الحميمية التي تحتفظ بها تجربة هؤلاء الشعراء تجاه تجربة عبد الصبور.

ومن المعروف عن شعراء مصر أنهم قراء شرهون، لئلا أقول شرسون، فهم عندما كانوا يقرأون نصوص التجارب السابقة عليهم، كانوا يلتهمونها بشغف المستكشف. وإذا أخذنا في اعتبارنا الإحتمال المنطقي في أن معظمهم إنما تفتّح على الشعر المصري قبل غيره، فالأرجح أن النص الذي كان أقرب إلى أحزانهم الجارحة هو نص صلاح عبد الصبور وليس غيره. أما تأثرهم الآخر فسوف يأتي لاحقًا، بعد أن تكون اللبنة الأساسية لبنيتهم الشعرية قد أنجزت بامتياز.

وعلينا أن لا نقلل من الضرورة النقدية التي تفرض علينا دائمًا تجاوز إطلاق الأحكام المتسرعة والافتعال الصحافي الخفيف، من أجل أن ننتقل إلى النظر المباشر إلى النصوص. فمن خلال دراسة هذه النصوص ومقارنتها سنكتشف المزيد من العناصر الجوهرية التي تدلل على تقاطع تجاربنا مع الأصوات التي سبقتنا، ولا بدّ أن اعترافنا بمثل هذه الدروس، سيمنح تجاربنا المزيد من الشعور بالثقة في كل ما اجتهدنا به في عملنا الشعري.

3

كمثال، لابد لنا أن نتأكد من الدرس الشعري الذي أدركه الشاعر «أمل دنقل» في تجربة صلاح عبد الصبور، فرغم الاختلاف الظاهر بين أجواء تجربة الاثنين، فإن «دنقل»، من بين أكثر الشعراء المصريين، أدركَ كنه البنية الفنية

ولعبة العلاقات اللغوية في الكتابة الشعرية التي تقوم عليها قصيدة عبد الصبور. ولعل من طبيعة موهبة «أمل دنقل» أنه حقق الاستفادة القصوى من تجربة عبد الصبور دون أن يبدو مقلدًا لها أو معيدًا لإنتاجها. وما علينا إلا أن نعيد قراءة قصائد مختلفة لدى عبد الصبور «أغنية للقاهرة، مثلًا» لنتعرف على بعض ملامح الحساسية الفنية التي صاغ بها أمل دنقل قصيدته دون أن يشبه أحدًا سواه. ثمة رشاقة البناء الإيقاعي، وحميمية الروح الشعبي غير المبتذل، وتألق السخرية السوداء في الصورة الشعرية، وقبل هذا وذاك ثمة ذلك الحزن النبيل.

4

كل ذلك سوف يؤكد لنا الحضور العميق لتجربة صلاح عبد الصبور في لاوعي التجربة الشعرية المصرية الجديدة. وهو حضور لم يسع إليه عبد الصبور بالمعنى المدرسي، لأنه كان نقيضًا للأكاديمية، ولم يتأت بفرض الأبوية عليهم، لأنه كان ضد هذا الدور ولم يحسنه.

ولعل رصانة الشخص في الحياة هي ما يمنح نصه الرصانة الفنية الجديرة بالثقة. فالخفة التي طالت جوانب عدة من مشهدنا الشعري العربي، ليست إلا انعكاسًا مضجرًا للخفة التي ينمّ عنها سلوك البعض في حياتهم لمضاعفة يأسنا.

لذلك أشعر بأن الصفات الإنسانية في شخصية عبد الصبور هي التي ستجعل الشباب يلمسون فيه الصوت العميق للروح الشعري في لحظة التحول التاريخي لتكوينهم الإنساني. بل إن نظرة عميقة في حساسيته الإيقاعية، من شأنها أن تكشف عن النزوع غير الضاج نحو تحرير النص من صناجاته الخارجية، الأمر الذي سيروق لشباب الكتابة الجديدة، حيث الأفق الرحب الذي أشارت إليه تلك التجربة. لقد كان عبد الصبور يشتغل على القصيدة بوصفها عملًا فنيًا يستحق السهر ويستدعي التأمل.

بهذا المعنى أقترحُ أن نرى إلى علاقتنا بالتجارب التي سبقتنا.

ولا أظن أن الشعراء المصريين اليوم، فيما يستعيدون مفقوداتهم الغالية

من تاريخ قريب يوشك على الذهاب، سوف يختلفون معي حول علاقتنا الحميمة بتجربة عبد الصبور، في كونه الشخص الذي ترك لنا هديته النفيسة التي فاتنا أن نفتحها في حضوره، والتي عندما فتحناها وجدنا أنه قد ترك لنا قلبه فيها.

5

أحب أن نقرأ صلاح عبد الصبور مجددًا، لكي نتأكد من صحة مواقع خطواتنا المترددة حتى هذه اللحظة، ولكي نأخذ درسه الهادئ همسًا حنونًا لقلوبنا، وناره الخفية قنديلًا حميمًا لطريقنا الشائكة.

وإذا صَحَّ لي أن أستحضر نصًا صغيرًا مكتنز الدلالة، على الصعيد الإنساني، سوف أقترح هذا القول الذي يساعدنا على فهم جوانب شخصيته وتجربته في الحياة والنص:

«هل من الواجب أن يكون للعظمة بريق؟ أليست العظمة الحقيقية هي صدق الإنسان مع نفسه. ذلك الصدق الذي يجعله شريفًا ونبيلًا وجسورًا، ومضحيًا بنفسه إلى أبعد الحدود. ولكن دون أن يتكلم».

نزار قباني،
البساطة المستحيلة

تعرف أنك ستموت، لكن حين يحدث ذلك يكون مفاجئًا، ولحسن الحظ إنك ساعتها لا تكون موجودًا. وحين يحدث ذلك، خصوصًا، لشخص تحبه، يكون الحدث بمثابة الصاعقة، لكونك موجودًا خارج الحدث، ومتلقيًا هشًّا له. لذلك أشعر بأن الموت هو قدر غير عادل، خصوصًا إذا وقع على الشعراء. يمكننا تفهم الموت حين يحدث للبشر العاديين، لكن أن ينال شاعرًا، فهذا ضربٌ من العبث الذي يتوجب...عدم تأمله. وفي هذا ما يدفعنا إلى الشك في ما يقال عن خلود الشعراء، فماذا يعني أن يبقى الشعر ويموت الشاعر؟ ثم، لماذا يبدو الشاعر قويًا أمام كل شيء فيما عدا الموت؟ لماذا يكون الموت بابًا يمرّ فيه الجميع، أليست هناك استثناءات يخصّ بها الله مخلوقاته من الشعراء؟ ثم، ماذا يعني الشاعر قبل الموت وبعده؟ تنتابني مثل هذه الأسئلة كلما فقدتُ شاعرًا. أي شاعر في العالم، كأنهم اصدقائي أو جيراني الذين أتبادل معهم التحية كل صباح لكي يكتمل وجودي في العالم. وعندما يكون الشاعر قريبًا إلى درجة نزار قباني فإن التأمل المقلق سيبلغ مداه وتطرفه. ساعتها أتذكر فيلسوفًا قال ذات مرة إنه (ليس من الحكمة التأمل في الموت، بل في الحياة)، وكأن في مقدورنا حقًا تمييز الحدود، في كياننا، بين الموت والحياة. دعونا إذن لا نعترف بموت الشاعر.

أعرف أنه كان يجتاز مرحلته الحرجة بعد الذبحة القلبية الأخيرة. (لماذا سماها الناس «ذبحة»، لولا كونها إشارة إلى قتل). ترى هل أستطيع أن أسمي موت الشاعر قتلًا؟ أقول كنتُ أعرف أنه يجتاز ذبحته بصعوبة المقاتل. لكنني عندما سمعت الخبر ارتبكت لدرجة أنني أوشكت على التدهور في الضحك المذعور، كمن لا يريد أن يقبل الفكرة. وأقسى ما في الأمر أن الذي نقل لي الخبر كان قد اتصل لكي يأخذ مني كلمة (بهذه المناسبة)، وكأن موت الشاعر مناسبة لا يجوز تفويتها لإطلاق التصريحات. لحظتها شعرت أن ثمة استهتارا بالموتى والأحياء معًا. لوسائل الإعلام أسلوبها الفذّ في التنكيل بنا، لكنني وجدت في ذلك الأسلوب (احتفاء) مبالغًا فيه بشاعر يموت توًا. وضعت سماعة الهاتف ووقعت في حزن كثيف سَلَبَ مني القدرة على الكلام طوال اليوم. كأن حدثًا غامضًا عجزتُ عن

تفسيره حدث لي. اليوم الأول كان يوم الحزن. وفي صباح اليوم الثاني بدأ شعور بالوحشة يسيطر عليّ، كمن يكتشف فراغا هائلًا في الكون، فثمة شاعر محدد قد غاب عن الحياة. شاعر خاص لم يعد موجودًا معي. شعور الوحشة هذا يجعل من الحياة قاصرة عن إقناعنا بأن لا فرق بين الشاعر وغيره من البشر. فأنت تشعر بالوحشة عندما تفقد صديقًا أو قريبًا، لكن حين تفقد شاعرًا فإن المسألة تتجاوز الشخص لتنال الكيان كله. الشاعر هو الطبيعة التي تضفي على الحياة إنسانيتها وأسطوريتها في آن. وأسطورية نزار قباني لا تكمن في شعره ولكنها تتجلى في قدرته على الحضور المتناهي في البساطة المستحيلة، تلك البساطة التي لا يفسرها سوى كائن شعري مثل نزار قباني شخصيًا.

لن أزيده مجدًا إذا قلتُ أنه علَّمني الدرسَ الأول في الشعر، لكنها حقيقة تعنيني بدرجة أشعر بحيويتها في تجربتي، وأدرك وحدي خطورتها في تكويني الشعري. وربما نلتُ مجدًا مضاعفًا إذا صرَّحتُ بها في هذا السياق الحزين. فأنا جزء صغير من جيل شاسع أخذ عن نزار قباني الدرس الشعري مبكرًا. وربما كان نزار قباني قد أتاح للغة التعبير الشعري درسًا في الحب لم تعرفها منذ عمر بن أبي ربيعة. وعندما كنت أنسخ كتبه وأحفظها عن ظهر قلب، مثل الملايين غيري، لم أكن أشعر بأنه درسي الأول، ربما لأن المعنى الفني يأتي لاحقًا، ويعنيني هنا المعنى الإنساني الغامض، لحظتها، والمتصل بشهوة الحرية المكبوتة التي كانت ستينيات هذا القرن تدخرها لجيلنا، وهو يجدّ في البحث عن آفاق ينطلق بها بعناصر مختلفة تسعفه للتعبير عن ذاته. نزار قباني كان مكونًا جوهريًا لذواتنا الإنسانية والفنية بعد تفتح وعي الذات لذاتها. فالذين وجدوا في نزار قباني شخصًا يمسّ شغافهم العاطفية، تيسر لهم لاحقًا أن يرقبوه بوله وهو يمسّ الشغاف الأخرى بطريقته غير القابلة للتقليد، دون فضيحة. أقول دون فضيحة، لكي أشير إلى الفضيحة الرائعة التي قادني إليها تقليدي المبكر لكتابته. ففي تجاربي الأولى كنتُ مقلدًا لبعض نصوصه، بصورة جعلتني أعلن أنني كنت قادرًا على تقليد شاعر

كبير مثل نزار قباني. ولم يكن ذلك دون فضيحة. أذكر أن الأستاذ محمود المردي (رئيس تحرير جريدة الأضواء البحرينية أوائل الستينيات) كان يقرأ كل المحاولات الشعرية التي ترد إلى الجريدة آنذاك ويرد عليها شخصيًا في باب القراء. أذكر أنه كتب لي ذات مرة جوابًا على قصيدة بعنوان «الأسطورة الصفراء»، كنت أرسلتها للجريدة، فقال لي: «هذه القصيدة صورة مهزوزة من نزار قباني». يومها اعتبرتُ تلك الفضيحة شهادة اعتراف بأنني يمكن أن أفشل في تقليد نزار قباني، لكنني أيضًا بدأت أكتشفُ كيف يمكن أن أصنع من هذا الفشل، وتلك الفضيحة الرائعة، مستقبلًا جديرًا بالمحاولة. أذكر هذه الحادثة الآن، لكي أشير إلى عدة أمور، منها أننا كنا نتلقى الدرس الشعري على أيدي شعراء كبار، ونعترف بفشلنا في تقليدهم. ومنها أيضًا أن ذلك الاعتراف كان «معترفًا به» أيضًا، من قبل رؤساء تحرير يتحملون شخصيًا مسؤولية الجانب الثقافي والأدبي في صحفهم، بصورة تدفعهم إلى قراءة تلك المحاولات والرد عليها بصراحة وصرامة تكبحان أي إدعاء فارغ يمكن أن يمارسه شخصٌ يزعم أنه شاعر لمجرد أنه قلّد شاعرًا آخر. ومنها، خصوصًا، أن ما يحدث الآن في الساحة الأدبية أن الذين يكتبون محاولاتهم الأولى، وهم يقلدون الشعراء، يحصلون على الفرصة كاملة لأن يعلنوا «شعريتهم» بدون أي اعتراف بالفشل، بل وبتشجيع مريب من قبل أشخاص لا يفقهون شيئًا في الأدب، لكي يختلط على الجميع (إلا قليلًا) بأن هؤلاء هم الشعراء الذين يصرّون على التعامل معهم على هذا الأساس.

الآن، يمكن القول أن غياب شاعر مثل نزار قباني، من شأنه أن يجعلنا نتأكد من الوسائل المعتمدة في تقييم الشعر والشعراء الذين يروّجون ويروّج لهم، فيما هم (صورٌ مهزوزة) من عشرات الشعراء، دون أن يرفّ لهم جفنٌ، ودون أن يردعهم رأيٌ رصينٌ وصارمٌ. ولعل التكريم الحقيقي لتجربة خطيرة مثل نزار قباني هو أن يكفّ المقلدون عن تقليد مستمر يستغرق حياتهم كلها، وليس مجرد بواكير محاولاتهم الأولى. الآن سوف أشعر بالحزن والوحشة بصورة مضاعفة، عندما أرقب النسخ المكررة لنزار قباني وغيره من التجارب، في ساحة واسعة من

الكتابة، دون الاعتراف بأن الفرق بين الموهبة وبين التقليد كبير بشكل فاجع، ويتوجب عدم المجاملة بشأنه. وإلا فإننا سوف نبالغ في التنكيل بنزار قباني إذا خلطنا بين التجليات الفنية والإبداعية لمدرسة نزار قباني، ومئات (الصور المهزوزة) لقصائده التي يجري تداولها بوصفها تجارب شعرية متميزة.

سوف يتضاعف الآن المعجبون بنزار قباني لكونه أصبح تجربة مكتملة الحياة والشعر. فهذا شاعر لا يمكن العبور عليه دون اتخاذه درسًا لنوع خاص وشخصي من الكتابة. وعلينا أن نكتشف الفرق بين الأسطورة والواقع في هذه التجربة. فأحيانًا تكون المبالغة في الحب ضربًا من الإساءة، تمامًا مثل المبالغة في الموت. أعني أن ثمة من سيمارس قتلًا لنزار قباني عندما يعتبره «آخر الأنبياء»، أو أنه الشاعر الذي يجبُّ ما قبله وما بعده. لأن هذا الضرب من المديح من شأنه أن يحوّل التجربة الحية إلى تمثال من الرخام يتوجب صقله، خصوصًا إذا عرفنا أن من يحاول أن يصقل القمر سوف يعمل على تكديره وتشويه طاقة الضوء فيه. ويقيني أن أجمل تكريمٍ لشاعرٍ يموت سوف يتجلى دائمًا في صورة احترام الشاعر الذي يولد.

لماذا أذهب في هذه التداعيات بعيدًا عن الرثاء المتوقع في مثل هذا الموقف؟ الحقيقة أنني لا أعرف تمامًا السبب المباشر لهذا النزوع، لكنني أشعر بأن ثمة أسلوبا مختلفا أتوق للتعبير عنه وأنا أقول عن حزني الخاص تجاه فقدٍ فادحٍ على هذه الشاكلة. ربما لأنني أذهب إلى مقاومة شعور الوحشة الذي ينتابني جراء هذا الفقد. ولو أنني أطلقت لنفسي الحرية أكثر للمزيد من التداعيات، فإن لدي من البوح الكثير مما يمسّ صميم تجربتي الشعرية بوصفها تجربة تعلمت في مدرسة نزار قباني، ليس على الصعيد الشعري فحسب، ولكن في المجال الإنساني خصوصًا. وحين أقول هذا إنما أحب أن أشير بأن الشاعر الذي لا يعترف بالأساتذة الذين تلقى على تجاربهم دروسه الأولى، سيكون أقل جدارة بالمسؤولية الإبداعية التي تستدعي الوضوح أمام الذات. ومن جهة أخرى فإن تلقي الخبرة وصقل الموهبة لا ينشأ من فراغ متوهم، ولكنه ينهض من حقيقة كونية، مفادها

أن الإبداع هو ضرب من الشبكة المتصلة بالعديد من الخبرات الفنية والإنسانية المتراكمة، هذه الخبرات التي لا تصبح هواءً لقلب الشاعر وروح النص إلا بحرية الاعتراف بها، وتمثلها وتقديم الشكر العظيم لها.

أدونيس،
درس الشعر الدائم

1

كنتُ أضع كتابي الأول على عتبة الشعر يوم تعرّفتُ على تجربة أدونيس[1]، نهاية الستينيات. وشعرتُ، فيما أقرأه، أن هذه تجربة لا يمكن تفاديها. كانت كتابة يجتمع فيها عنصران لا يفوتان القارئ المصقول بخبرة الحياة والثقافة، ولا يخطئهما الشاعر في كل الحقول، عنصران خطيران هما الجمال والحرية.

وهذا ما يفسر لنا الكثير من جوانب المشهد الشعري الجديد الذي ارتبطت مكوناته الفنية بوشائج «متفاوتة النوع والدرجة» بتجربة أدونيس ورؤاه الشعرية واجتهاداته النظرية وعمله النقدي على الصعيد الثقافي. وهو ما يكشف لنا أيضًا سر السحر الذي جعل أكثر من جيل من الشعراء العرب المعاصرين يجدون في تجربة أدونيس أفقًا مغايرًا يشير إلى الآفاق الأخرى الغامضة، والتي تظل قيد الكشف دائمًا.

عنصرا الحرية والجمال، إذًا، هما ما كان يبحث عنهما الجيل الجديد من الشعراء العرب، فيما يخرجون من تاريخ الشعر السابق، ويخرجون عليه. كما لو أن هذين العنصرين جناحا تجربة جديدة تبحث عما يسعف طموحها الفني وتطلعها العميق إلى الحرية، هذه الحرية التي كانت «من جهات أخرى» مصادرة من سلطات كثيرة مركبة، لا تبدأ من سياسة الأنظمة، ولا تنتهي في أيديولوجيات الأحزاب، وما بينهما. لقد شكلتْ تجربة أدونيس درسًا استغرق فيه الكثيرون وأخذوا عنه وتبادلوا معه أدوار الفتنة.

بالنسبة إليّ، كان ذلك الدرس، جوهريًا وجذريًا على غير صعيد. فمنذ أدونيس أدركت، أن الشعر أمرٌ آخر غير الذي عرفناه من قبل، وطوال السنوات لم أتوقف عن التعلم من كل ما أقرأه لأدونيس شعرًا أو نثرًا، وصمتًا أيضًا. فثمة علاقة خاصة بلغته وطريقته في التعامل مع الكتابة وأشياء العالم،

---

1 كلمة نُشرت في الكتاب الوثائقي الذي شارك فيه أصدقاء أدونيس بكلمات ونصوص مختلفة، صدر ضمن المعرض التكريمي الذي نظمه "معهد العالم العربي" في باريس عام 2000.

تمكنتُ من نسجها، في المسافة الافتراضية بين النص والشخص، بحيث أستطيع الزعم أنني صرتُ أدرك من صوره الشعرية وعلاقاته اللغوية، ما قد يفوت على الكثيرين.

ربما هذا ما جعل الفائدة من درس أدونيس، في تجربتي، تتجاوز التقاطع المباشر الذي يجري الكلام عليه، في معرض الإشارة عن تأثري بأدونيس، وهي الإشارة التي لا ينبغي أن تشكّل حرجًا أو حساسية لدى الشاعر، عندما يتحدث الآخرون عن معلميه الذين أخذ عنهم، كلما استطاع أن يتجاوز لينجز كتابته بخصوصية ذاتية واضحة.

عند هذه المسألة أحب التنبيه إلى أنه من بين ما يقلقني في الجيل الجديد من الشعراء والأدباء العرب، نزوعهم غير المفهوم لنفي تأثرهم أو إنكار أية تأثيرات لمن سبقهم على ما يكتبون، وهي ظاهرة لا أصادف مثيلها في تجارب الأدباء في العالم، على العكس، فالجميع هناك يعترفون بأساتذتهم، ويكنّون لهم الاحترام حدّ التمجيد، اتفقوا معهم أم اختلفوا، وتدفعني هذه الملاحظة إلى ما يشبه خشية الظن بأننا سنكون آخر الأجيال الأدبية التي تعترف بأساتذتها.

لن يحتاج قولي هذا إلى مناسبة أجمل وأبلغ دلالة من مناسبة الكلام عن تجربة أدونيس، وهو أحد أكثر المبدعين العرب، الذين طبعوا غير جيلٍ من الأدباء والكتاب والشعراء والنقاد العرب، في النصف الأخير من القرن العشرين. فقد اقترحَ أدونيس على الكتابة العربية الحديثة أسلوبًا جديدًا يتميز بالجمال والحرية في لحظة واحدة، وهو الأسلوب الذي ستصدر عنه أهم التجارب الشعرية العربية الجديدة، وتذهب إلى تأكيده وبلورته والإضافة إليه.

2

تميزت اللحظة الحضارية التي طرح أدونيس فيها تجربته بالغموض المثير «الذي لن يفارق الشاعر أبدًا»، فهي لحظة الاستعداد الكوني للإمساك بطرف الحريات كلها والجمال برمته. ومن المتوقع دائمًا، إذا ما توفر الجمال والحرية

لحظة الإبداع، أن يكون هذا الإبداع جديدًا، بالمعنى العميق للحداثة، حيث النص هو فعل إنساني بالدرجة الأولى.

الجمال والحرية إذًا، كانا مفتاحًا لجميع المجاهيل التي ذهب إليها أدونيس. ولكي أتحدث هنا دائمًا عن تجربتي الشخصية، فقد كنتُ أشعر بأن لنص أدونيس القدرةَ على ملامسة الشغاف الإبداعي في الشاعر الجديد. ربما لأنه، لم يكن يتوجه بالدرس المباشر إلى أحد على التعيين، إنما كان مناخًا غامرًا وشاهقًا وحميمًا في الوقت نفسه. وهذا تحديدًا ما كان يحتاجه جيلي من الشعراء، الذين كانوا يتفلّتون من القيود والحدود المركبة والمحيطة بهم من كل جانب. وبرغم وطأة الهاجس السياسي في مدخل السبعينيات وذروتها «وهي وطأة لم ينج منها أدونيس نفسه»، إلا أن ثمة ما شدني للأفق الذي كانت تشير إليه تجربته الشعرية. لقد كان شاعرًا حرَّ المخيلة، وهذا ما لم أصادفه، في حينه، عند شاعر عربي من جيله.

والحرية التي أعني، سوف تتجاوز دلالاتها السياسية والفكرية المباشرة، لتمسّ الجوهر الكونيّ لما يعنيه الإبداع كفعل حب في حياة الإنسان، وكلما كان الحب حرًا، صار جميلًا بامتياز. لقد كان أدونيس بالنسبة إليّ هو الجمال الشعري الذي شغفت به وعرفت فيه لذة أن يكون المرء حرًا بحق «بوصفه شخصًا وذاتًا متميزة، وفي أهمية أن يتميّز المبدع بين مبدعين متميزين»، حتى وهو منهمك في نضال سياسي وفكري يومي وكثيف.

كانت علاقتي بتجربة أدونيس واحدة من أجمل العناصر المكوّنة وأهمها، فهي منحتْ نصي خبرة وقوة وشجاعة، حَصّنته ضد كافة أشكال السلطات السياسية والفكرية. فقد كانت تلك السلطات على وشك الإجهاز علينا وتخريب مشروعنا الأدبي، الذي سيؤكد الوقت والتجربة أنه كان الصواب الواضح، في غيبوبة الخطأ الأهوج الشامل. كان بعض ذلك الخطأ يقتلنا من حيث لا يدري، غير أننا لم نضعف للإرهاب، ولم نستسلم للسياق العام. ليس فقط لأن أدونيس كان هناك، ولكن لأننا كنا نتأكد يومًا بعد يوم من أن قلب

الجمال لا يخطئ، وأن من حقنا أن نختار الجنة التي نريد، وهو خيار يتطلب الجرأة، وهذا ما كان أدونيس يصنعه.

قياسًا على ذلك، يمكن أن ننظر إلى الدور الحضاري الهام الذي حققته تجربة أدونيس، في عدد كبير من تجارب الشعراء الجدد في البلاد العربية. كنتُ أرى في الحرية والجمال ما يمنح فضاء الفعل الشعري رحابة ومتعة، مما أتاح لي أن أتعامل مع المعادلات المعقدة التي كانت الثقافة العربية تتخبط في صلصالها، وتقصر عن اقتراح الأجوبة عليها.

مثال على ذلك الحبر الغزير الذي أهدر في مناقشة التراث والمعاصرة، حيث تيسر لي بشيء من السحر الشعري متخذًا الحرية والجمال شرطًا للنظر إلى أشياء الحياة، أن أكتشف بعفوية الشعر أن ثمة علاقة غامضة بين ما سمَّيته، لاحقًا، الجذور والأجنحة، مما لا يستغني عنهما المبدع، في أي مجال، لكي يحقق ذاته الحضارية. فهو لا يستطيع أن ينقطع عن جذوره وتاريخه وتراثه، كما أنه لن يفرّط في أجنحة المخيلة الحرة فيما يصوغ تجربته الخاصة.

قد تبدو هذه المعادلة مجرَّدةً، وعلى قدرٍ من الشعرية، غير أنه لن يدرك خطورة معرفة هذه الحقيقة، وكشفها وممارستها، غير شخصٍ عرفَ تلك التجربة المريرة التي خضتها على صعيد الحياة، والتجربة الأدبية الفائقة المتعة التي منحني أدونيس خلالها الوعي الشخصي بأسرارها، ومتعة القدرة على أن تكون أنت ذاتك «الشخص والنص»، اختزالًا مكثفًا وواعيًا للعالم، دون أن تتنازل عن جنونك وشغفك، ومن غير أن تسمح للماضي أن يتحكم في مستقبلك، فالتراث في حياتك، دائمًا، هو ما تكتبه لا ما يكتبك.

لعل طاقة المخيلة الحرّة التي كان أدونيس يصدر عنها، فيما يصوغ نصوصه، كانت بالنسبة إلي بهوًا من الضوء، لأجل اكتشاف المعنى الحقيقي لموهبة الشاعر. كنت أجد في أدونيس «شعرًا ونثرًا وتبادلًا لأدوار الحوار، وتقمصًا للنقائض بلا هوادة، وإتقانًا لدور أكثر اللامبالين اكتراثًا، وأحرص الفوضويين تنظيمًا، بناءً وهدمًا»، بمثابة الممارسة نادرة التحقق في الكتابة العربية، ممارسة

تشي دائمًا بما يمكن وصفه باقتحام الدلالة المألوفة في سبيل اكتشاف، وكشف، لا نهائية الدلالات في النص ونأمة الحياة حين تتجاوران، وتتيحان للكائن متعة اكتشاف الفضاء الشاسع من الدلالات في النص، كما في الحياة، يحدث هذا، كلما تيسر للمبدع أن يطلق الطاقة القصوى لمخيلته، ممعنًا في تشغيل الحريات الجميلة التي عملتْ وتعمل السلطات على مصادرتها أو كبحها.

وما كان ذلك ليسهل تمثله في تجارب جيلي لولا أن معظم شعراء هذا الجيل كانوا يصدرون عن التجربة الحارة للحياة الواقعية، المكتظة بالآلام اليومية والتفجّر الذاتي، الذي يذهب إلى صوغ المستقبل من أحلام شاعرٍ مأخوذ بالحرية والعدالة والجمال. من هنا وجدت أطروحات أدونيس الصدى الفعال في تجارب جيلي.

أكثر من هذا، فإن طاقة المخيلة، التي استحوذت على كل حركات التجديد والتغيير في العالم من الفوضويين إلى الماركسيين إلى السرياليين إلى المستقبليين وغيرهم، ظلَّتْ مشروعًا قابلًا لكل موهبة شعرية، قادرة على العبور المبكر للمنحنى التعبيري مع تجربة أدونيس، وإعلان ملامح صورتها وصوتها الشخصيين. وهذا تحديدًا ما يتوجب الانتباه إليه عندما نرصد حضور تجربة أدونيس في تجارب الشعراء الآخرين في أكثر من جيلين. لابد من دراسة تجارب الشعراء الذين استفادوا من أدونيس ثم حققوا شخصيتهم فيما بعد، وخصوصًا أولئك الذين فعلوا ذلك دون أية ضجة أو افتعال، أو تظاهر بما يصفه البعض بقتل الأب.

بالنسبة إليّ، لم أكن أفهم تداول وترويج هذه المقولة الأوديبية لتفسير «لئلا أقول تبرير» ممارسة ما يشبه الإنتقام من أدونيس، لعدم قدرتهم على تفاديه لإثبات شخصيتهم المختلفة. كنتُ أشعر طوال الوقت أن الشاعر لا يسعى إلى إلغاء الشاعر الآخر، بل على العكس، فإنّ من طبيعة الروح المبدعة أن تؤكد تميزها وحضورها بين المبدعين، وهذا هو الدرس الذي كنتُ شخصيًا أستوعبه من تجربة أدونيس. وإذا كانت شخصية أدونيس الشعرية طاغية، إلى

الحد الذي يقصر البعض عن النجاة منها، فلا معنى للتظاهر بالموقف النقدي «لئلا نأخذ الدرس وننفي الأستاذ» غير الجحود.

لقد تعلمت من أدونيس، أيضًا، أن الشاعر، كي يكون كذلك، لابد له أن يتميّز بالموهبة والمعرفة معًا، وهذا ما استغرقني طوال الوقت كي أتمكّن، على الصعيد الشخصيّ، من تعويض ما فاتني على صعيد استكمال التعليم المنهجي من جهة، ومن إتاحة الفرص كاملةً لموهبتي، لإثبات قدرتها على العطاء من جهة ثانية. فالشاعر، لكي يظل قادرًا على الإبداع والتطور، لابد له من العلم، ليس بالمعنى التقني العام فقط، لكن أيضًا وخصوصًا بالمعنى الروحي للمعرفة بوصفها أفق الامتزاج بالعالم وإدراك جوهر الكائنات والأشياء لا سطوحها أو قشرتها.

كما إن المعرفة تعني أحيانًا «لكي تعني دائمًا»، أنه لكي تكسر القاعدة بشكل ممتاز، عليك أن تعرفها جيدًا. وهذا ما سوف نتأكد، بواسطة الأجيال الشعرية الجديدة، من إنجازه وإثباته في تجربة الحياة والنص، لا من أجل استصدار شهادة حسن سلوك من سدنة الماضي، إنما لأن معرفة العالم هي من طبيعة الموهبة المبدعة. وهذا ما نعنيه بأن الموهبة والمعرفة جناحان يتصلان بالحرية والجمال اللذين تقترحهما علينا تجربة أدونيس طوال نصف قرن بلا توقف.

هذا هو الجوهر الفعال في الشاعر، حيث التجربة تصقل الموهبة، مثلما يفعل الوقت والعمل في الحجر الكريم. الطبيعة تمنحك الموهبة، أما المعرفة فتنالها بنفسك.

كل شيء سوف يتوقف على الشاعر كشخص، يفهم طبيعة دوره في الحياة ودوره في الإبداع، ويحقق ذاته، معترفًا بأدوار الآخرين، دون النظر لأساتذته ومعلميه بوصفهم مضطهدين أو مصادرين لشخصيته وحضوره وحقه في التعبير عن تجربته بصوته وصورته الذاتيين.

حين يؤكد الشاعر حضوره في التجربة، ستكون الطريق أمامه مفتوحةً، ليعرف كيف صاغ أدونيس تجربته، وكيف حقَّقَ هذا التواصل الحميم مع أكثر من جيل، وكيف أنجز الحوارَ الإبداعي الفعال بين التجارب. وبالتالي يمكن للجيل

الجديد أن يصوغ شخصيته ويختلف مع أدونيس، دون أن يضطرّ إلى ممارسة إلغاء أو إقصاء له أو لغيره.

3

ليس سهلًا التوقف عند كتاب أو نص بعينه من أعمال أدونيس، فكل ما كتبه، أأحببتُه أم لم أحبّه، كان بمثابة الدرس الشعري لتجربتي. من طبيعتي أنني كنت أتعلم فعلًا «بالمعنى الحرفي للكلمة»، من كل ما يصادفني من النصوص والتجارب الشعرية بشكل عام، أما بالنسبة إلى أدونيس فقد كانت علاقتي الحميمة بتجربته، تدفعني نحو الدرس المتأمل في كل صنيع هذا الشاعر مع اللغة ومخلوقاتها في هذا العالم.

ثمة ما أحبُّ أن أصفه بالولع الخاص والنار الدائمة، وهو ولعٌ يتصل ببعض النصوص التي ستشكل منعطفات تعبيرية في كتابة أدونيس، وفي تجربتي الشعرية، وهذا ما يكسب هذه النصوص وغيرها جمالات لا تخضع لقانون النقد الأدبي العام، وإنما هي انعكاس ذاتي لعلاقتي بالذهاب الفاتن الذي أخذتني إليه تجربة أدونيس دائمًا. وهي طبيعة يتعثر توصيفها نقديًا بدون التسبب في إفساد عفويتها.

حتى الآن أشعر بأن ثمة نصوصًا لأدونيس تنتظر الدرس النقدي والقراءة على ضوء التحولات الجوهرية التي تحدث في واقعنا العربي وفي الأفق الإنساني، حياة وكتابة. فبعد «تحولات الصقر» و«هذا هو اسمي» و«مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و«مفرد بصيغة الجمع»، لكي لا أذكر إلا الأمثلة، لم يعد ممكنًا قراءة الشعر والواقع العربيين، إلا من خلال الرؤية الشعرية الخطيرة التي تقترحها علينا مثل هذه النصوص.

للشاعر أن يكتبَ ما يكتب طوال حياته، لكن نصوصًا معينة سوف تشكل ضربات القدر النادرة في الحياة «حياة الشاعر وحياتنا».

ليختلف من يختلف مع أدونيس فكرًا وشعرًا، لكن لا يجوز لأحد الزعم

بإمكانية تفادي مثل هذه النصوص، وحضورها الغامر في سياقين متقاطعين: الكتابة الشعرية العربية اللاحقة «تبلورًا إبداعيًا مؤكدًا»، ومعطيات الحياة العربية المتلاحقة «تدهورًا على وجه الخصوص».

وإذا جاز لي بعض الاستطراد في هذا الموقف، فإن الشعور الصامت بالغبن «الذي نشعر به، دون أن يعلنه الشاعر»، سوف يصدر دائمًا عن تكاثف الحجب المتواصل، لحقيقة وجوهر الرؤية الشعرية والفكرية التي طرحها أدونيس في معظم نصوصه، حجب هذه الرؤية عن حرية تداولها، وحرية محاورتها في الواقع العربي، مما تمارسه سلطات عربية مختلفة، لفرط العمق والجذرية التي تتميز بها هذه الرؤية.

وفي حين يستورد العرب الرؤى والتنظيرات من كل صوب، سوف يتصدى لأدونيس «شخصًا وفكرًا»، مثقفون وكتاب، اكتسبوا شخصيتهم الأدبية والنقدية «عند بداياتهم» وزعمهم التجديد، وإعلانهم راية الحداثة، هاهم يستديرون الآن لنفي نص أدونيس وتراثه النقدي عن الطريق، كمن يتبرع بكنس الشارع العربي أمام خطوات الظلامية والتخلف، متباهين بأنهم يفعلون ذلك لإرضاء سياقات الرأي العام، فيما يصقلون وشاح المؤسسة، نظاما ومنظومات.

كل ذلك سوف يحدث باسم حرية الاختلاف والنقد، وهم يتجاوزون ويبتعدون عن الكلام، «مجرد الكلام»، عن مظاهر التخلف في بلدانهم. لتلتقي بذلك سلطة «المثقف» مع سلطة الأنظمة، من أجل تقويض كل ما تحقق «إذا تحقق» في الحقل الإبداعي والفكري، والحيلولة دون حرية تحوله إلى مادة حيوية للحوار الحضاري الفعال في حياتنا.

وسوف يساعد مثقفون مكرسون، على تحقيق هذا الحجب، وإنجاز ما تسعى المنظومات العربية المتخلفة لإنجازه. وتحت سقف الحجج التي لا تعوز البعض، سوف تظل القراءة الحضارية للنصوص الشعرية المهمة، مؤجلة في تاريخنا العربي، ولكي ينعم العرب بترف التخلف بامتياز، سوف لن يتاح للأجيال الجديدة اكتشاف التجارب الشعرية، بالحرية التي يتطلبها الحوار الحقيقي ونحن

على أعتاب القرن الواحد والعشرين. ويغيب عن ذهن الكثيرين أنه ليس من الممكن الحديث عن الحرية.. من دونها.

غير أن ثمة فسحة غامضة من الحرية، نتوقع أن يفلت بها جيلٌ يتخلَّق الآن، في معزل عن سكك الحديد التي ينصبها النظام العربي أمام خطواتنا. السكك الحديدية التي يُراد وضع كل عربات المستقبل العربي في مقطورة واحدة، في طريق واحدة، لا يختلف فيها نظام سياسي عن غيره، إلا في درجة المزاعم والشعارات. فما حدث في السابق في النظام التقليدي، سوف يحدث حاليًا في النظام المعاصر، بضربٍ فادحٍ من الانحطاط، الأمر الذي يفرض على الأجيال العربية الحديثة، مسؤولية تقدير الخسارة الفادحة لتاريخ كامل من النضال في سبيل الحرية والعدالة والمجتمع المدني والنظام السياسي الديمقراطي الحديث، في لحظةٍ يستوي فيها كل شيء بالأرض، وبأكثر انخفاضًا من الأرض أيضا.. حيث القبر.

من هذه الشرفة يجوز رؤية أدونيس كتجربة حضارية لا تتكرر كثيرًا في تاريخ الأمم. فكل شاعر حقيقي لابد أن تكون رؤيته الإنسانية من الجذرية، بحيث يمكنها الكتابة عن الحرية بحرية كاملة. فأدونيس، بوصفه رؤية حضارية متمثلة في صورة إبداع، هو طاقة تتجاوز حدود جغرافية المكان والزمان العربيين، لتمتزج بالأفق الكوني للإنسانية، وهذا هو أهم ملمح يميز المبدعين في تاريخ الثقافة العالمية، دون الغفلة عن دلالة إخفاق التغيير والحداثة في بلد الشاعر أو إقليمه أو أمته، ففي ذلك شهادة للمبدع وليست شهادة عليه.

4

على الصعيد الشخصي، لا يمكن تفادي القول بأن لأدونيس شخصيته الآسرة، التي لا يستطيع المرء نسيانها بعد اللقاء الأول، إذ إن له قدرة سحرية على منحك الشعور بالحميمية تجاهه ومعه. وفي اعتقادي دائمًا بأن للشاعر شخصية لابدّ من التقاطها من الوهلة الأولى: شخصية تسهم في صوغ تجربة نص الشاعر

وامتزاجه بهواء الحياة.

سوف تظل شخصية أدونيس من بين أندر الذين صادفتهم في حياتي، من حيث طبيعتهم الإنسانية التي تتيح لك الشغف بها عندما ترغب. فطوال سنوات صداقتي لأدونيس، لم أسمع منه كلمة سوء واحدة في حق أي شخص آخر، رغم تفشي حمى أجواء الكلام العام.

من هنا أعتقد أن للجانب الشخصي في تجربة أدونيس دورًا حاسمًا في محبة الكثيرين له، لأنك ستجد نفسك مأخوذًا به كصديق استثنائي. وإذا كان لأدونيس أن يشعرك بحقك في الاختلاف معه، فمن المتوقع منه أيضًا ألا يفرّط في الأصدقاء الذين يحبونه ويحترمونه، ويضعون تجربته الإبداعية في مكانها اللائق والمناسب، متشبثين بحقهم في الحب وحقهم في أن يتكلموا عن الحب والحرية.. بحب وحرية أيضًا. وألا يكونوا عرضة للاستعداء لأي سبب.

ليستْ مصادفة أن يكون أدونيس رائدًا متميزًا في حقل الإبداع العربي، إذ ليس كل يوم يصادف المرء شاعرًا مثله، شغوفًا بالمغامرات وحرية المخيلة، ولا عند كل منعطف يمكنه اللقاء بهكذا صديق حميم. ومن المؤكد أن الجنون الجميل ما كان ليستحوذ على تجربتي الشعرية بما فيها من جرأة وحرية ما لم أعرفه.

ذات حوارٍ كنت قلت عنه: إنه درس الشعر الدائم، وأظنه سيظل كذلك.

بلند الحيدري،
أطفئ قناديلك يا مجنون

لقاء أوّل:

الزّمان، شتاء 1970.

المكان، البهو المعتم في «فندق نابليون»، بيروت. إقامة شعراء الملتقى الشعري العربي الأول، الذي نظمه «النادي الثقافي العربي» :

- الشاعر بلند الحيدري؟!

- أنت قاسم من البحرين!؟

تمسك بيدي: إنك ترتعش، لم تتعود على هذا الطقس. تعال لنترك هذا المكان قليلًا، المطر الخفيف في الخارج يناسبنا أكثر، في المطر لن تشعر بالبرد.

تسألني عن الجغرافيا والتاريخ. تحدثني عن أشياء كثيرة مختلفة ليس من بينها الشعر. في الطريق الذي ينعطف نحو مطعم «مرّوش» خلف الفندق في النزلة. اختصرتَ لي طريقًا طويلة إليك.

«الصداقة أهم. الشعر يأتي فيما بعد».

وأنا الذي كنت أتخيل أنه لا كلام لدى الشعراء غير الشعر. كنتَ تصدر عن تجربةٍ تكتملُ، فيما كنتُ بالكاد أضعُ فيها كلماتي الصغيرة. الآن، ها أنت تطوي كتابك كاملًا، ولم أزل في الصفحة الأولى.

دائمًا، كان هناك شخصٌ/ صوتٌ آخر في قصائده. يتحاجز معه، يتبادلان جذوة الروح والجسد. ونادرا ما يخرج أحدهما منتصرًا. فالشاعر لا ينتصر إلا على نفسه، والهزيمة هنا هي اختبار لشهوة السنبلة وطبيعة المشنقة. دائمًا كان هناك صوتٌ/ شخصٌ آخر يفضح اللعبة.

وطنٌ عربيّ عاق، يخسر أطفاله الشعراء واحدًا بعد الآخر، ويؤثث بمراراتهم ذاكرة العالم. وعندما كنت تتعثّر بسدنة الخريطة العربية، تقول:

«لا يهم، سيذهب هؤلاء يومًا ما، وتبقى لنا فسحة صغيرة، مثل رواق في الجنة. نجلس فيه، نتبادل ذكريات يجب أن نخلقها الآن».

ها نحن، الآن، لدينا من الذكريات ما يكفي الجنة والجحيم، لكن أين

ذلك الرواق.

ذات طريق بين القاهرة والإسكندرية، سألني:

«لماذا تبدو «البحرين» بعيدة إلى هذا الحد، ألا تقيمون لقاءات شعرية وأدبية هناك، كيف يمكن للشخص أن يرى البحرين؟».

كنتُ أريد أن أحتضن سؤاله بالشغاف. صوتٌ مشحونٌ بالغربة، يستبطن سؤالًا زاخرًا بالمنفى. ويكاد ذلك السؤال أن يكون «لماذا تبدو العراق بعيدة إلى هذا الحد، كيف يمكن أن أرى بغداد؟».

سأله أحدهم ذات جلسة: «كنتَ مع السياب والبياتي منذ البداية، لماذا لا يذكرونك في معتركات الريادة؟».

يهزّ كتفيه، ولا يدخل في شباك الجدل الدائر: «يصطفلوا. أنا هنا.. الآن، وهذا يكفي».

يبدو أن عزوفًا عفويًا عن سباقات الخيول الهرمة، يحلو له أن يمارسه في حرية الهامش. برغم حضوره معظم المهرجانات، إلا أنه كان يحتفي بالحياة أكثر من موضوع المهرجان. وكان دومًا يذهب إلى خارج القاعة لكي يتنفس هواءً يكفي القلب ويسع الأصدقاء. بالنسبة له الصداقة أهم، كل شيء يأتي فيما بعد، الشعر أيضًا.

عندما أعلن ذات نزوة اعتزاله الشعر، شعرتُ أنه يداعب أقداره. ربما فاض به مشهد الشعر، فاعتقد أن احتجاجًا من هذا النوع قد يحدث هزّة تعيد توازن المشهد. لكن سرعان ما استدرك الأمر. لابد أنه قرّر أن يصدَّ الموت. الشاعر لا يعلن أنه ليس كذلك.

مشاغله بالفن التشكيلي هي المعادل الروحي لموهبةٍ تنزعُ إلى الاكتمال في مكان آخر. يستغرق في المشاريع الفنية والأدبية مثل طفلٍ يؤثث مكتبته الصغيرة بالأحلام الملونة والذكريات وأصدقاء لا يحصون. وعندما يلتفت للقصيدة يكتبها مثل لوحة لا تكتمل.

وعندما ينغمس في الهاجس السياسي، سوف يأخذ الأمر برقة الشاعر، الذي يؤمن بأن كل شيء يمكن أن يحدث بسلاسة القصيدة. وبما أنه ليس دبلوماسيًا محترفًا، سيكون دومًا عرضة للخذلان، لكن دون ندم.

بَسَطَ لي كفّه ذات لقاء، عندما حرّكتُ هاجسه السياسي، فرأيت أصابعه مشتعلة تحترق وتصدر عنها رائحة قلب مفدوح: «انظرْ، هذا جزاء من يعتقد بأن السياسة مثل الشعر. لكنني لا أتوب يا قاسم».

إذا كنتَ قد مُتَّ حقًا،

فكفكفْ كلامي إليك.

كم شخصًا، في مكانٍ ما، سوف يحمرّ خجلًا لوفاة «بلند الحيدري» في لندن، بعيدًا عن بيته؟! هذا هو المهم. لا نستطيع أن نقبل بأقل من ذلك، ولا نفكر في غيره. الخجل. الخجل على الأقل، لأنهم أجبروا شاعرًا، لم يحتمل العيش في العسف، أن يموت بعيدًا، غريبًا، عن وطنه.

جلستَ في هدوء المكان، تحنو على اشتعالاتك، وتدير آلة منلوجاتك محتدمًا في نارٍ هادئة. لعل الذين قالوا بأن النار الهادئة تنضج الأشياء، كانوا يقصدونك. حتى إذا ما متَّ يكون جسدك المتعب لم يقدر على جمرة الروح الفتيّة.

لقد كان مولعًا بشكلانية التقنية. مرة يصوغ تجربته بنزوع السينما. مرة بحواريات المسرح. مرة باللعب على رشاقة الألوان مثل رسام. مرة بالذهاب إلى الآخر في شريط الكاسيت. وظني لو أن الوقت أمهله قليلًا سوف يكون أول شاعر عربي يخوض تجربة الشعر بطريقة الفيديو كليب. أحيانًا يسأم تجارب المستقبل، فيلجأ إلى صقل القالب القديم. لكنه في كل الحالات لا يتخلى عن طفولته، كأنه يلعب مع نفسه لتسليتها. وكنتُ أرقبُ الحزن الشفيف يسيل على حواف تجاربه. فبرغم الأناقة المفرطة التي تطال شكل ملابسه، مثلما تهيمن على كتابته، فإن استعداده للفوضى المرحة في لحظاته اليومية كفيلة دومًا بنقله إلى الطفولة التي تنقض أناقته، دون أن يقدر على تفادي نزيفه المكتوم.

في البحرين، شكلتْ لنا تجربته المبكرة واحدة من المرجعيات الحميمة في كتابتنا الشعرية. وقتَ كنا لا نرى في الكتابة الشعرية سوى ذلك النزوع الساخن للانغماس في «طين» الحياة. كنا نتناقل قصائده بوصفها واحدة من الاقتراحات الحديثة لخروجيات القصيدة عن ثبات القالب. فقد كانت تجربته إحدى النوافذ الرحبة التي تأخذنا إلى الشعر العراقي. وأذكر أن من بين الكتب التي نسختها كاملة بخط اليد كتاب «خفقة الطين» لعدم توفر النسخ آنذاك. لا أعرف لماذا ظلت كتابة «بلند الحيدري» تشكل، بالنسبة لي، نصًا يسهل اختراقه بلا تهيّب، ربما لأنني شعرتُ بألفة من يقرأ شعرًا يمكن دائمًا أن يُكتب بأشكال أخرى. وهذا ما جعلني ذات مرة أضع أمامي قصيدة له لأكتب إحدى محاولاتي المبكرة على شاكلة تقارب النص وتغايره، في محاولة لكي أثبت لنفسي، ولصديق آخر وقتها، بأنني ليس أقل من «بلند الحيدري»، الأمر الذي دفع ذلك الصديق لأن يشرح لي بأن على الشاعر أن يكون حجرًا كريمًا مختلفًا عن سواه، موضحًا لي بأن كلمة (بلند) هي أحد أسماء الأحجار الكريمة، تعني، فيما تعني، الصلابة والجمال، وليس لي أن أحاول تقليد حجرٍ آخر. وأذكر أنني حملت هذا المعنى معي في كل مرة ألتقي بها الشاعر لكي أتأكد من هذه المعلومة، دون أن يتسنى لي ذلك.

شعورٌ غامض كان يخالجني إزاء تجربة «بلند الحيدري»، بأنه يقترح دومًا عدم التعامل مع قصائده بوصفها سياقًا يتصل بالكتابة الشعرية العربية، بالمعنى الروحي للكتابة. وكأنه يصدر عن حساسية تختلف عن حساسية القصيدة العربية الحديثة، كما لو أنه، مثلًا، يكتب منذ قرون طويلة، موغلة في تاريخ ما بين النهرين، منذ أيام الشعراء الذين كتبوا «قلقامش» مثلًا. لا أعرف مصدر هذا الشعور، لكنه لا يزال قادرًا على وضع الكثير من نصوصه في خانة لا تقبل تفسيرًا معاصرًا، ليس بالقياس الزمني، ولكن بالقياس الروحي. والمشكل أنني كلما التقيت به، وتأملت عميقًا سحنته ذات التقاطيع المميزة، حضرتْ أمامي تلك النقوش والتماثيل السومرية، الأمر الذي يكرّس ذلك الشعور الغامض، ويجعلني مطمئنًا إليه.

لقاء أخير:

الزمان، شتاء 1995.

المكان، مهرجان المعتمد بن عبّاد - مراكش.

نفس الفتوّة التي نسيتْ الاعتراف بالزمن. نفس الضحكة الجديدة، مثل طفل يستريح بين بهجتين.

«تعال، سوف نخرج إلى المدينة. ثمة أمكنة حرة الهواء خارج القاعات، هل رأيتَ المكتبات في مراكش؟!».

مع أصدقاء آخرين، ضعنا كثيرًا نبحث عن تفسير الواحدي بطبعته الأصلية. لنعثر على نسخة واحدة ونخسرها لصالح صديق ثالث. يهتف:

«لا بأس، عليك أن تعتمد على تفسيرك الخاص للمتنبي. تفسيرك سيكون أكثر جمالًا من تفسير الواحدي».

وكلما انتهيت من ضحكة مجلجلة مع أصدقاء تلتقي بهم نادرًا، قلت لي:

«لماذا لا تأتي إلى لندن، سيكون لدينا المزيد من الوقت هناك، وربما قرأنا بعض الشعر».

انظرْ الآن، كيف أن الوقت لم يكن كافيًا لأصدقاء أحلامك.

ثمة شخص يحرس لك الذكريات. ينتظرك هناك، ويتعب قليلًا قبل أن تصل. وعندما يدركك النوم، تغدر بك الأحلام، «فأطفئ قناديلك يا مجنون».

غازي القصيبي،

قدمان في زرقة البحرين

يكتب كأنه يعيش،
أقصد كما يحب أن يعيش.

هذا ما أشعر به كلما ذُكر غازي القصيبي الشاعر منذ أشعاره الأولى التي «من جزائر اللؤلؤ». فذلك الكتاب هو من بين الكتب التي كنتُ تعرّفتُ بها باكرًا على صوت جديد مختلف في كتابتنا في تلك الفترة، وأعني كتابتنا، التي كانت الجغرافيا قيدًا ظالمًا لها في سنوات التأسيس الحديثة. ولعل غازي القصيبي كان أحد المبكرين الذين نجوا من ذلك القيد، والذين انهمكوا في الكتابة بأفق أكثر حيوية، من حيث الرؤية الإنسانية مضمونًا، والأهم من جهة جوهر الأشكال والأساليب والأدوات الفنية، وهذا، في تقديري، هو العامل الحاسم الذي سَبَقنا إليه غازي، من حيث جرأة الخروج عن القالب الذي تململ فيه بعض الوقت، بأشعاره الأولى، لكنه سرعان ما قال لنا كلمته الشعرية، فنيًا، بقدر مشجع من الذهاب إلى الحرية.

هذا بالضبط ما قصدته بقولي، أنه كان يكتب كما يحب أن يعيش.

أحيانًا، سوف يبدو للبعض مثل هذا الطموح بمثابة الترف الفني، لكي يغمزوا إلى الترف الاجتماعي الذي اتصل به غازي عائليًا، لكن دون أن يقلل ذلك من حيوية تجربته الفنية، بل على العكس ربما ساعده ذلك على وضع موهبته الشعرية في مهب أكثر التجارب الشعرية حيوية في الثقافة العربية، حيث كان الشعر فيها ضربًا من الإشهار الأول لكل من يزعم ممارسة الكتابة والأدب، ويضعها أيضًا في مداميك التجربة العربية بامتياز، حيث كان الأديب عندهم هو الشاعر، وهذا ما سيجعل الكثيرين، من أصحاب اليسار «المالي» لاحقًا، يرون في غازي نموذجا متميزًا يسعون للأخذ بما أخذ، في سبيل نيل المكانة التي نالها في حياته العملية، ولكنهم يغفلون عن أن الأمر ليس يسيرًا، ولا متاحًا، بالشكل الذي يتصورون، فغازي القصيبي لم يصبح أديبًا «بعد ذلك»، بل أن «كل ذلك» جاء بعد أن أصبح غازي القصيبي وعُرف شاعرًا وأديبًا ومثقفًا في سياق هذه المنطقة في المشهد العربي، تقوده، بجدارة، موهبته وثقافته، وربما هذا ما سينقص العديدين من الذين اعتقدوا أن جاه السلطة والمجتمع والمكانة يأتي ويتعزز بالشعر. ربما هنا

سوف يظهر لنا معنى أن يكتب الشاعر كما يعيش، أعني كما يحب أن يعيش.

كان غازي القصيبي من بين أجمل الرومانسيين الحالمين في تلك المرحلة، الزاخرة بما لا يُحصى من الرومانسيات، تبدأ من مروحة رومانسية اليسار السياسي، وصولا إلى الرومانسيات القومية، ورومانسيات البدائل الدينية، مرورًا بتجربة كثيفة من الرومانسيات الأدبية والشعرية، التي كان غازي يجسدها بمعرفة الشاعر المأخوذ بأسباب الحضارة.

هذا بالضبط ما مَيَّز تجربة غازي، فيما يكتب قصيدته، عن ذلك الافتعال التعبيري، الذي «أُضطرَّ» إليه عددٌ من متأدبي مرحلة الستينيات والسبعينيات، ليس في منطقتنا فحسب، ولكن في المشهد العربي كله. هؤلاء الذين لا نكاد نسمع عنهم شيئًا الآن.

غير أن غازي القصيبي راح يواصل حلمه الشخصي، بحريته الشخصية، بنصه الشخصي، بقدرٍ واضحٍ من المغامرات الشخصية، التي سوف تتجاوز أحيانًا حدود الشأن الشعري والأدبي، دون أن يتنازل عن أدواته وملامحه وشروطه: الحرية الشخصية.

وهذا ما يمكنه أن يفسّر لنا التنوعَ الثريّ في مجمل ما كتبه وأصدره من مؤلفات، وهي كتابات تشي كثيرًا بأن غازي القصيبي كان يذهب إلى الحياة وإلى الكتابة، بالشكل الذي يُحِبّ أن يعيش في الحياة والكتابة.

تلك هي معركة غازي القصيبي، ورايته، وتنوعه، وتعدده.

منذ بيته الصغير على ساحل «أم الحصم» الضاحية البحرينية الصغيرة في زرقة البحر، البيت الصغير، بما يكفي للجلوس على حافته ووضع القدمين في أحلام الزرقة الطويلة، مسترسلًا حتى أصغر التفاصيل في علاقته الإنسانية بأحياء الكون، وعدم التأخر عن ممارسة الشعر بالأشكال التي لا تُحصى، فعند غازي، الشعر ليس قصيدة في كتاب، فهو، كما قلت، يحب أن يعيش الشعر ويكتبه في آن.

رجاةَ أن تكون كلمتي مجروحةً، فهذا أقل ما توصف به الصداقة الرصينة فيما تبقى.

غادة / كنفاني،

شكرًا

يقول غسان كنفاني، في إحدى رسائله، لغادة السمان «أعرفُ أن شيئًا واحدًا أستطيع أن أقوله وأنا واثقٌ من صدقه وعمقه وكثافته، وربما ملاصقته التي يخيل إليّ الآن أنها كانت شيئًا محتومًا، وستظل كالأقدار التي صعقتنا: إنني أحبك».

.. وعندما آن أوان الاحتفال بذكرى غسان كنفاني، صارَ لكلٍّ أن يحتفلَ على طريقته. غادة السمان فعلتْ ذلك على طريقتها هي الأخرى، فقد نشرتْ رسائلَ حب كتبها لها غسان في أجمل لحظات عمره. كان ذلك من حقه، وآن لأن يكون.. من حقها.

هل هدأتْ العاصفةُ التي أثارها نشر كتاب الرسائل؟

للوهلة الأولى كان علينا أن لا نستغربَ ردود الفعل تلك، ربما بسبب طبيعة المجتمع «الظريف» الذي نعيشُ في كنفه. ولكن ماذا نفعل إذا بدتْ الأمورُ على غير ما نتمنى. كانت ردود الفعل متفاوتة. من بينها ثمة استنكار مزدوج: تشكيك في صحة أمرالعلاقة والرسائل أصلا، ثم استهجان نشرها. وذهب البعض إلى الاستعداء من أجل مقاضاة غادة السمان، والتلميح إلى مؤامرة «تتصل بالنظام العالمي الجديد، حسب إلياس العطروني؟!» تستهدف الإساءة والتشويه لصورة وتاريخ غسان كنفاني الأدبي والنضالي. ولعل التفاوت الطريف في ردود الفعل هذه، ذلك الذي يشير إلى الاختلاف العميق في تعاملنا مع الحب في حياتنا. ففي حين اعتبرَ إلياس خوري أن «غسان كنفاني اليوم يسطع كما لم يسطع من قبل»، فإن إلياس العطروني رأى في نشر الرسائل أمرًا «يمكن وصفه بالعورات».

بالنسبة لمقال العطروني الذي نشره في جريدة «السفير 1/8/92» لم يكن مهتمًا ببحث أمر علاقة الحب كواقعٍ وقع. هذا ليس مهمًا. الأمر عنده مستبعد، أو ينبغي أن يُستبعد ويُغفل ويُسكتْ عنه، فالحب لا يليق بغسان المناضل. كما لو أن النضال فعالية نقيضة لعاطفة الحب. في حالة أديب مثل غسان كنفاني، ثمة من سيعتبر العشق فضيحة. لكن طاقة العشق المكبوتة سوف تفضح.. الفضيحة. الأمر الخطير أن هناك من أبدى اعتراضه على مسألة كشف عورة

الحب. لكنه من حيث المبدأ لم يعترض على الفكرة أصلًا. وفي هذا السلوك يكمنُ خلل تعاملنا مع أشياء الواقع وحقائقه من حولنا. إذن لماذا الاعتراض على حقيقة حدثت وصارت تاريخًا. لماذا التوهم بأن نقاء الإنسان ومصداقيته سيصابان بالعطب، إذا ما عاش حالةَ حبٍّ في مثل ملابسات وظروف غسان كنفاني؟ أليس الحب مجدًا للعاشقين؟ هل كان غسان كنفاني «من خلال مناطق ومساحات كاملة من الرسائل شخصًا في حالة إنعدام الوزن»، كما عبّرَ نوري الجراح؟ ليس في هذا التعبير هجاء. فما إن يقع الرجل الشرقي في حالات العشق والتضرع والتدله «التي تفيض بها رسائل غسان لغادة» حتى يبدو شخصًا لا وزن له. وسوف يكون خفيفًا وطائشًا ومتهورًا ومراهقًا، ولا يحسب لرزانة العمر حسابًا. غسان كنفاني، حسب هذا المنظور، كان عديم الوزن والطعم والرائحة.

عصام محفوظ «في جريدة النهار» قدّمَ لنا نموذجًا آخر في النظر. فهو لم يجد في الرسائل «ما يستحق الاستنكار والاستهجان (...) و ليس في التذلل في حب امرأة ما يلغي صورة المناضل التي لغسان كنفاني لدى الجميع». ويعلق عصام محفوظ متسائلًا «كيف يستطيع أحد النضال دون حب؟ يقول غيفارا إن النضال هو أسلوب حب».

لكن ما يدعونا إلى الاستغراب من موقف عصام محفوظ، أنه إعتبر توقيتَ نشر الرسائل هو ما يدعو للاستهجان أو الاستنكار، فيرى «أن استعدادات كبرى كانت تجري منذ عام للاحتفال بذكرى غسان كنفاني بعد عشرين عامًا من اغتياله، وأن نشر الرسائل في هذا الوقت بالذات فخٌّ نصبه الذين كانوا يريدون أن يشوّهوا صورة نضال غسان، وفي اعتقادهم أن إبراز ضعفه تجاه امرأة يلقي ظلًا سيئًا على نضاله. فتشجعتْ «غادة» دون وعي بالفخ على نشر الرسائل».

ليس واضحًا لدينا ما إذا كان عصام محفوظ يعتبر الأمر برمته طبيعيًا ومشروعًا، أم لا. فهو، من جهة، لا يرى في واقعة العلاقة والرسائل ما يدعو للاستهجان والاستنكار، وإنه ليس في حب رجل وتذلّله لامرأةٍ ما يخدش صورة المناضل، وأن النضال هو أسلوب حب، حسب غيفارا. ولكن محفوظ من جهة

أخرى، يعترض على توقيت النشر. ترى كيف يستقيم الأمران. فالذي لا ينطوي على إساءة لشخصية غسان ونضاله، لا يعود مهمًا متى يقال وأين يطرح، على العكس، إن مناسبة الاحتفال بذكرى غسان توقيتٌ جدير بالتعرف على التعدد الجميل في تجربته الإنسانية والإبداعية. ما الذي يضير في أن نعرفَ بأن غسان كنفاني تدلّه في حب امرأة إلى هذا الحد، ونعرف، خصوصًا، بأن هذه المرأة هي غادة السمان. ترى ألا يزيد حبٌّ على هذه الشاكلة غسّانَ مجدًا على مجد، ويضاعف حبنا وتقديرنا للبعد الذاتي في تجربته؟ ففي هذا الاختراق دليلٌ إضافيّ على مخيلة المبدع التي تمارس فعل الحرية بمعزل عن المواصفات والاعتبارات القائمة، وهو فعل إبداع في حد ذاته. إن المفارقة التي يقترحها علينا عصام محفوظ نموذج لأحد أشكال الازدواج في ذهنيتنا العربية، وتوزعها بين مكبوت مسكوت عنه، هو توقٌ عفويّ للحب، وبين شعار معلن خاضع للمواصفات الأخلاقية القائمة على شروط لا إنسانية ولا تستقيم مع طبيعة أشياء الإنسان وحقه في الحرية.

المذهل في مجمل الذين استنفروا دفاعًا «متوهمًا» عن غسان/ الرجل، أنهم «ويا للغرابة» غفلوا عن غادة/ المرأة. فالطريف في تلك الهبّة أنها، للمرة الأولى، بدأ العربُ ينافحون عن سمعة رجل ارتكبَ «خطيئة» الحب، دون أن يتوقفوا، للحظة واحدة، أمام «سمعة» المرأة التي أعلنتْ هذا الحب وباهَتْ به. لماذا يكون في الحب ما يسيء إلى غسان، دون أن يلتفتوا إلى المرأة التي أحبَّها وتعلّقَ بها وتَولّه؟! لقد بالغَ بعضُهم في دفاعه عن غسان، ومحاولة تبرئته، كما لو أنه وقعَ في حب من يستوجب رجمها «حسب قانونهم».

نخشى أن هؤلاء قد بالغوا، إلى حد إهانة المرأة التي أحبَّها غسان كنفاني، ليقعوا نهاية أمرهم في الإساءة إلى من تصدّوا للدفاع عنه؟! لا نرى مهمًا في الواقع ما إذا كانت غادة تبادل غسان الدرجة نفسها من الحب، فإن فعل الحب في حد ذاته يكفي لكي نتعرف على طبيعة الإنسان المتوارية والمسكوت عنها. كم من العشاق أحبوا من طرف واحد. وقعوا في العشق فقط. إن أشهر العشاق قد قضوا دون أن ينالوا من الحب سوى حلم الحب ولذته المتوهمة.

بالنسبة للعشاق، فعل الحب هو المهم. أمّا نحن «فيما بعدهم»، فليس لنا سوى المديح والهجاء.

شكرًا غسان. «أعني شكرًا غادة». تضعان «أحدكما من موته والأخرى في حياتها» نارًا جديدة في هيكل يكابر «لا يزال» وهو يتداعى وينهار. وما إن تكون هذه النار من الحب، حتى يصبح الأمرُ ضربًا من الفضيحة المبجَّلة. هذا شرقنا، الحب عنده هو العار الذي، «لا يسلم الشرف الرفيع..». ولكن المشهد يبدو الآن أكثر تفسّخًا. فثقافتنا العربية، في جانبها الثوري، وإعلانها التقدمي خصوصًا، لا تزال ميالةً لاعتبار الحب عاطفةً «برجوازية» (؟!) من شأنها أن تخدشَ نقاء المناضل. وإن الثوريّ لا يصير صادقًا إلا إذا كان مَخْصِيًا في عاطفته. فالأديب المناضل محظورٌ عليه أن يقولَ عن الحب. لا أعرف بالضبط من أين اجترح علينا ثوريو العرب الأشاوس هذا الشرط النضالي، ونحن أبناء تراثٍ كثيفٍ من العشق والعشاق، تراث يصل أحيانًا إلى حد التبذل. تراث موغل في العواطف الجياشة، تراثٌ هو، عندنا، أقدم من الدين ذاته. وكثافة هذا التراث جعلته قادرًا على الاختراق، بحيث لم يستطع الدين أن يشغل أدباء العربية «آنذاك»عن الاستغراق في أحوال الحب. وبالرغم من تدهور موقف المجتمع العربي من مسألة الحب، وتحفظه حسب أعراف العقد المتزمت رسميًا، إلا أن الحب كان موجودًا هناك، في المكان الحميم من الأدب، بل إن أجمل نصوص الابداع العربي هي تلك التي اتصلت بالحب والعشق بطَرَف. ولعل البعد التقدمي في تراثنا العربي يكمن في الانحياز المكبوت للعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة، وهي تجربة جميلة غيّبها الحدُّ التقليديّ في البحث الأدبي السابق، وظلت مسكوتًا عنها، وبعيدة عن جرأة البحوث الأدبية، التي تكلمتْ عن تقدمية كل شيء في تراثنا فيما عدا الحب. وكان الأجدر بتقدميّ الثقافة العربية وثوريها أن يتصلوا بذلك الجذر الثقافي، ويعملوا على بلورته في سلوك حضاري جديد. لكن الذي حدثَ هو العكس تمامًا، فقد اتّخذ هؤلاء، إزاء الحب، موقفًا طهرانيًا يضاهي موقف المحافظين من أصحاب التقليد الاجتماعي. الأمر الذي جعل عاطفة الحب نقيضًا لأي مشروع نضالي أو

سلوك ثوريّ. ويجوز لنا أن نتساءل عن مصدر هذا السلوك في تجربة الثقافة العربية المناضلة «التقدمية خصوصًا». هل هو خليطٌ من تربية دينية شرقية مشوّهة من جهة، ومن جهة أخرى تزمتٌ أيديولوجيّ، تمثّلتْ نماذجه الفادحة في الدوغمائية الشيوعية التي مارست قمعًا مشهورًا لتجارب أدبية معروفة، ونستطيع بجردة سريعة للأدب العربي الحديث أن نكتشفَ أشكال التوظيف الأيديولوجي لرمز المرأة، متجليًا باتصالها بالأرض والأم والوطن والثورة والزوجة. ولكن من النادر أن نصادفَ امرأةً خارج حدود البعد النضاليّ الساذج، والعرف الاجتماعي التقليدي. ولن نصادف رجلًا يتمتع بحياته العاطفية بحرية كاملة، دون أن يكون «برجوازيًا خائنًا». وبلا شك سوف يكون هذا انعكاسًا ميكانيكيًا في سلوك المناضل العربي. وبالتالي ستتعرض مشاعر الحب لكبتٍ مضاعف، وتظل مؤجّلة وسرية في الأغلب. ذلك لأن السلوك المعلن ينبغي أن يظلَّ على تلك الدرجة من الطهرانية، وكلما كان المناضل زاهدًا في الحب، صار نموذجًا جيدًا يحتذى بمصداقيته. وإذا أعلن المناضل إنه قرر أن يتزوج الثورة، فستكون هذه ذروة التضحية التي يتطلبها العمل الثوريّ. ذلك المشهد لم يكن يعني أن الحقيقة هي في السلوك المعلن، فثمة سلوك يتفشى هنا وهناك، بين وقت وآخر. ويعرف الكثيرون أن حياة خاصة مسكوتًا عنها، سوف يُلجأ إليها للتنفيس وتفريغ الكبت الثوريّ. وتتفاوت طبيعة هذه الحياة بين العلاقات العاطفية الحميمة والصادقة خارج المؤسسة الحزبية وشروطها الطهرانية، وبين اللهو والتبذل. كل ذلك سوف يحدث دون إعلانه أو الاعتراف به، لأنه يخدش صورة المناضل ومصداقيته. إلى هذه الدرجة يستطيع المفهوم المشوّه للنضال والثورة مسخ البناء العاطفي للإنسان. وعندما نلتفت إلى تجلي هذا في الصعيد الأدبي، سنرى النقائضَ على آخرها. وسنرى ركامًا هائلًا من الأعمال الأدبية «خصوصًا تلك التي كتبها أدباءُ رموزٌ في حركة النضال العربي»، تكاد تكون خالية من نضارة الحياة وعفويتها، فيما يتصل بالعلاقة بين الرجل والمرأة، لأن موضوع الحب والزواج في هذه الأعمال، سوف يقتصر على وظيفته النضالية، والسلوك العاطفي لا يبدو صادقًا، ولا يقارب حالات العشق التي لا

تكاد تخلو أية حياة حقيقية من جنونه ونزواته، في شتى مراحل حياة الإنسان. لكن، هل أصبح هذا السلوك، الآن، جزءًا من مرحلة تغادرنا بكافة ملامحها؟ ليس هذا مؤكدًا، فثمة من يتشبث بالعقلية ذاتها ويحاول أن يدافع عن ذلك السلوك الطهراني، بالرغم من كثافة حجم المتغيرات الجوهرية في بنية المفاهيم والأفكار التي أثبتتْ التجربة ضرورة إعادة النظر جذريًا حولها، إذا لم يكن أوان تجاوزها قد أزف. ونحن ندرك أن التخلص من آثار التربية السابقة ليس سهلًا، ولن يحدث سريعًا. ولعل في ردود الفعل المباشرة التي أثارها نشر رسائل غسان كنفاني لغادة السمان تعطينا الدليل على أن الماضي.. لا يزال معاصرًا.

لذلك يتوجبُ توجيه الشكر العميق لغادة السمان وغسان كنفاني، لأنهما فعلا شيئًا خارقًا. غسان اخترق العائلة والثورة معًا، وغادة اخترقت حاجز الوهم الاجتماعي الذي يتوشح به سدنة الأخلاق.. غير الأخلاقيين.

هشام الشهابي،

قُلْ شكرًا لنفسك

1

حين يأتي دوري، لن يجد الموتُ شيئا يناله، فقد تيسر له أن يفعل بي ذلك تدريجيًا، ينالُ مني فيما يأخذ أصدقائي يوما بعد يوم.

2

لن يتصل بي أحد بعد الآن، لكي يخبرني أنه في مسافة الطريق إلى بيتي، مثلما تفعل دائمًا مع أصدقائك، حيث لم تغبْ عنهم، ولن تغيب.. عنهم.

3

كنت تقول عن الكفاية والعدل الممكنين في بلاد صغيرة إلى هذا الحد. هل رأيتَ، فيما تذهب، كيف أن شعبًا كاملًا أصبحت حياته الضرورية تُدار بالتبرعات والمكرمات والأعمال الخيرية؟ الآن، سنعرف معك، متأخرين عنك، حيث لا يعرفون، أن الدولة ليست سلطة المنع، ولا سلطة الحَجْب، ولكنها شرفة الكرامة والرفاه، غير أنهم، ليسوا في وارد هذا الشأن.

4

مثل خليّة العمل من أجل المستقبل، لا ألتفتُ إلا لكي أراك حاضرًا. تعرف الطريق، تذهب إليه، بصمت، وحدك أحيانًا.

5

لا يرتفع صوتُكَ في الحوار، كنت تريد إثبات: أنّ الحقيقة لا تحتاج صراخًا لكي تكون كذلك.

6

أذكر الآن، حين كنا نسير معًا في أزقة مدينة «المحرق»، كنتَ تنسى

مهماتك السياسية وتتحدث عن المكان القديم الذي لا يضيره ذلك، إذا تيسرت له فرص التقدم، حيث التاريخ ليس نقيضًا لطريق الحياة الجديدة. أسألك، فتقول: «لا تناقض في هذا، الهندسة البشرية يمكن أن تحقق ذلك، دون المساس بالمعمار».

أذكر الآن،

كنت تقول إن «ابن خلدون» لم يفعل سوى اقتراحاتٍ مبكّرةٍ، لا نزال نحتاج لقراءتها على ضوء حياتنا، لا لتفسير حياتنا بها.

7

تطلق بأسلوبك الرصين، تلك السخرية التي لا تتوقف أمام الأشخاص والسطوح، بل تذهب إلى الجوهر مباشرة. كنت تشير إلى ظاهرة أن يكون المرء جسدًا بشريًا مكتملا تقريبًا لكنه بدون آذان. لكي تقول إنّ أحدًا لا يسمع أحدًا في مجمل حياتنا، منذ ستينيات الأمل حتى اليوم. فكيف يتحقق حوارٌ بلا حاسة السمع؟

آه، ما أكثر الألسنة. والأفواه الجائعة.. للكلام وغيره.

8

حسّك الاجتماعي هو أحد ملامحك الإنسانية، حتى إنني أكاد أرى فيه البديل المستمر الدائم، عندما تخفق الوسائط السياسية، التي لا تتوقف عن الفشل.

9

حتى عندما يهرول رفاقك، تتوقف قليلًا، مفترضًا أنهم سوف يغفلون عن شيء تتريث للاكتراث به. وفي العمق لستَ في عجلة من أمرك. فالمرء لا يستطيع أن يحقق أمرًا بمجرد الإسراع إليه.

10

في «نادي الخليج»، ب»محرق» الستينيات، كنتَ تدرب جسدك لمهماتٍ غامضة، نحن مشغولون بإعداد جريدة الحائط، وأنت تفرش منشفتك الصغيرة على شريط المقعد الخشبي الصغير، وتأخذ في رفع أثقالٍ مختلفة. ثمة عبءٌ تتدرب مستعدًا لحمله. تتدرب بأدوات قليلة، بسيطة.

في سبعينيات سجن جزيرة «جده»، كانت نفس الأدوات البسيطة: منشفة صغيرة، وخشبة مستطيلة، وأحجار منحوتة، تتيح لك استعادة عنايتك بجسدك.

طوال تلك السنوات، كنت أكثرنا عناية بلياقتك الجسدية، وأكثرنا حرصًا على شروطك الصحية. انظرْ الآن ماذا يحدث لنا معك. موتٌ، كناية عن القتل الصراح.

11

تتذرع بالسياسة، وتقول شيئا عن ثقافة المجتمع، تذرع «المحرق» بحجة الرياضة، فيما تجسّ أوردة المدينة القديمة، كمن يسهر على إعداد هندسة جديدة لمكانٍ يكاد أن يتلاشى لفرط الوهن. عندما التقينا ثانية، بعد ذلك، لم أكن متيقنًا أنك الشخص نفسه الذي كان يُعنى بصحّة البدن، قليل الكلام، خفيض الصوت، وضحكة مجلجلة، مثل أجراس كنيسة في واد سحيق. كنا نتلاطم بنقائضنا وأحلامنا، في مشهدٍ بالغ الغموض، ليس على من يراقبنا فحسب، ولكنه غامض ومجهول بالنسبة لنا أيضا. شعورٌ، كان يفقدني التقدير ما إذا كنا بشرًا أم أطيافًا تجوب طرقات الخيال.

12

في تلك الجزيرة، في غمرة نقاشٍ محتدمٍ عقيم، يندر مصادفته في أكثر العروض العبثية طرافةً، بادرتَ بسخريتك الباهرة، ودعوت لاجتماع «الجحلة»،

(زير الماء المصنوع من الفخار)، لكي تقول لنا بالدرجة الأولى: «انظروا ها نحن مثقفو النضال مختلفون على: كيف ومن يهتم بأداء واجبه التافه في معتقل سياسي، إلى درجة أننا احتجنا لاجتماعٍ من أجل تنظيم كيفية تنظيف الإناء الذي نشرب منه الماء». ثم أعلنتَ: «حسنًا أريد فقط أن أخبركم بأنني سوف أقوم شخصيًا بهذا العمل يوميًا. شكرا».

وإمعانًا في التنكيل بالجميع، سميتَ ذلك الحدث «اجتماع الجحلة»، كمن يسخر من مستقبلٍ، تتخبط فيه، الآن، معظم تلك المخلوقات، حيث تتفاقم اجتماعات «الجحال» الكثيرة، «جحال» لا تَروي، ولا تتورع.

13

تتحرك في هامش العمل، لكنك تنجزه بإتقان أكثر ممن يقودون ضجيجه .

14

تقول: «حسنًا، نحن نختلف مع ذلك الشخص، لكننا لم نسمع وجهة نظره بعد، ما الذي يمنع من الجلوس إليه لمعرفة رأيه. إنه على كل حال لن ينهشنا، وليست لديه مخالب، ولا يقدر على فرض ما يريد. إنه مجرد صاحب رأي مختلف معنا، وليس مختلف ضدنا».

تقول ذلك لكائنات صمّاء. فتسمع صدى صوتك الخافت في وادٍ ليس ذي زرع.

15

بالنسبة لك، الهندسة ليست فكرة، كنت تتحرك في تلك الخطوط التي تبدأ من النقطة، وتأخذ أشكال المثلثات والدوائر والمربعات والمستطيلات، وكان بمقدورك التفريق بين الأشكال والإشكال. الهندسة هي طريقة نظر وطريقة

حياة أيضًا. الهندسة، حيث العلم والمعرفة، وقيمة الإنسان ومواهبه وطاقاته وحاجاته. هل كانت الهندسة تسعفك لابتكار الطرق العديدة للذهاب؟

لكن، هل ثمة خيارات لطرق كثيرة أمامك؟ ليتنا ندرك حرية الخيار لطرق عديدة، وننال حرية انتخابها.

16

مروحة صداقاتك رحيمة ورحبة، وعابرة المستويات، الرصينُ صديقٌ لك، ولك قدرةٌ على صداقة الخفيف، حين أسالك، تقول: «الرصين أزدادُ خبرة وثقلا به، والخفيف أمنحه فرصة للثقل لئلا تجرفه الريح».

مرةً، علّقتَ على رأفتك بالخفيف منهم ساخرًا: «إذا لم نرفق به سوف يؤذي نفسه بالحماقات المتواصلة، دعه قريبًا منك لكي لا يلقي بنفسه في أقرب «نقعة» ظنًا أنها بحيرة لوزان».

17

حزنك ليس لأن فلانًا لا يفهم، بل لأنه لا يريد أن يفعل ذلك. تقول: «هذه ليست مشكلته، إنها مشكلتنا، لأننا لا نزال ننتظر منه ذلك».

18

الدماثة التي كنتَ تجول بها في الحياة اليومية، كانت ستحتاج سنوات ضوئية لتحسين أداء العلاقات الحوارية في المؤسسة والسياقات الديمقراطية التي تزعم ذلك.

19

الآن،

سوف يكون قد فاتَ الأوان، فالوقت هو القيمة التي كنت تقيس بها

حركة حياتك. وهي بالذات القيمة التي يتأخر كثيرون عن الاكتراث بها.

20

جئت في وقتك.

ذهبت في وقتهم.

21

لا نشكرك على شيء، كنتَ تفعل ما تؤمن به، وما تحلم به، وما تحبه.

قل شكرًا لنفسك، فليس بيدنا أن تغادر بأحلام مغدورة.

22

لكن، على وجه التحديد،

ما الذي يريده الموت منا؟

«يسينين»،
ليس ابتكارًا أن تموت

إلى الصديق عبد الواحد أحمد عبد الرحمن،
أول من عرّفني على «شهانا» يسينين.

1

باردٌ الليل في الخارج، والشاعر يجلس في غرفة شبه معتمة في فندق شاحب. وكلما التفتَ خارج الغرفة، لمح برودة الليل تتكاثف حتى توشك أن تصير ندفًا ثقيلة من ثلج ينهمرُ كسولًا.

الشاعر يجلس على السرير مسندًا ظهره للحائط، وبين يديه حبل أشعث، يشتغل ببطء على برمه بدقة المحترف وبراعة الهاوي. شاعر يبرمُ حبلًا، ويرفع بصره بين وقت وآخر، يتأمل، باحثًا في تضاريس السقف عن استجابة تتفهم نزوته النزقة والحميمة، الطارئة والأبدية.

صارت أصابعه ماهرة في إقناع خصلات الحبل بمزيد من الطاعة، سوف يبدو العمل فاتنًا عندما تتخيل شاعرًا يعتني بعنقه حتى اللحظة الأخيرة. ينبغي أن لا يكون الحبل خشنًا، لئلا يخدش الحلم الطريّ، أو يعطب غرفة الحنجرة الرشيقة التي عزفت أجمل أشعار الحب. وحده في ضوءٍ متثائب، يصوغ نهايةً تليق بشاعرٍ وحيدٍ إلى هذا الحد. شاعر يمسّد حبله براحتين طريتين جاءتا من ترف الرومانسية وحرقة الحب في آن.

بارد الليل في الخارج.

ذلك الخارج الذي لم يعرف وهج الحب، ولم يتح للروح ما يكفي من المكان والزمان لكي تنهل من الرومانسية. ظهره للحائط، وسقف الغرفة يبالغ في انخفاضه ساعةً بعد ساعة. الحبل يزداد نعومة، رأفة بعنق شاعر وحيد في ليلة وحيدة.

ربما كتب قصيدته الأخيرة صباح ذلك اليوم.

ربما أبدى اكتراثًا بمقالة تذرّعت بالشعب لتهجو شعره العاطفي.

ربما أنجزَ مراجعة بروفة العدد الأخير من المجلة التي يشرف عليها.

ربما ترك قسطًا كبيرًا من الحليب في قدحه عند الإفطار.

ربما تريث لحظة وهو يودع جاره عند مغادرة البيت.

والأرجح أنه ترك قلمه مفتوحًا فوق طاولة الكتابة إلى جانب بعض

الأوراق البيضاء المنتظرة. ومؤكدًا أنه تفادى كل مواعيده في الأسبوعين السابقين إلى درجة أنه كان يترك قبعته تميل إلى الأمام مغطية معظم وجهه، لئلا يصادفه أحدهم ويبدأ في اللوم والتقريع. ولابد أنه تمنى لو أن أحدًا أنقذه من الموت بدفقة طاغية من الحنان والحب. أعني لو أن أحدهم خرج «وأخرجه» عن حدود المشهد الذي بدأ الشاعر يصوغه منذ أيام. لو أن أحدهم خطفه من نفسه، وخرج به ناحية البحر أو أطراف الغابة. لو أن أحدًا...

لكنْ، باردًا ظلّ الليل في الخارج. وها هو الآن يزداد برودة، ويوشك الجليد أن يسدَّ الطرقات. فكانون الأول في مدينة مثل «بطرسبورغ» سوف يضاعف عدد الطرقات المسدودة والسبل المقطوعة.

ثلاثون عامًا ليست بالعمر الطويل، لكي توحي بأن ثمة سأم يمكن أن ينتاب مزاج شاعر فتيّ مثل «يسينين»، أو أن يأسًا من حياة بكر يمكن أن يجفف روح الشاعر، وهو بالكاد منهمك في رسم ملامح حياته.

ثلاثون عامًا ليست طويلة، ولا تكاد تكفي لاكتمال احتضانة العاشق لخصر حبيبته. وهي أيضًا لا تزال مبكرة على تبادل القبلات العشر الأولى في قصيدة الحب الطاغي التي بدأت تتشكل في مقدمة المشهد الشعري الروسي منذ «بوشكين» حتى «ماياكوفسكي».

ماياكوفسكي الذي سوف يكتب قصيدة يلوم فيها يسينين على انتحاره.

مايكوفسكي، نفسه، الذي، بعد ذلك بأربع سنوات تقريبًا، سوف ينتحر.

ماياكوفسكي في عز شبابه ينتحر هو الآخر.

أمر مفجع من شأنه أن يدفعنا لصاعقة الفقد والأسئلة: لماذا شعراء في هذا العنفوان ينتحرون بهذه السلاسة، دون أن يتوقف الكون برمته متريثًا أمام موت الشاعر، ناهيك عن أن يموت منتحرًا؟

لاشك أن ثمة من طرح هذا السؤال، آنذاك. ومن المؤكد أن ثمة من توقف كثيرًا أمام ذلك الذهاب الفاجع. والواقع أن «الكون برمته» لم يكترث بالحدث ولا بالسؤال. فمن ماتَ، ماتَ انتحارًا أم قتلًا أم كمدًا. ولم يبق لنا منه سوى الكتابة،

وتلك القصيدة التي كتبها مايكوفسكي عاتبًا على صديقه يسينين المنتحر.

تُرى هل اعتبر مايكوفسكي تصرف صديقه خذلانًا ذاتيًا بشكل ما؟

ربما انتابه حسد المتمني على خطوة كان يحب أن يُدعى للمشاركة فيها. وربما كان ذلك الانتحار المبكر تأكيدًا شخصيًا لمايكوفسكي على أن الطريق مسدودة والسبل مقطوعة. وأن القارب سوف يتحطم حتما على صخور الشاطئ بضراوة، ودونما رحمة.

وربما كان مايكوفسكي يشير إلى نفسه، وهو يغبط يسينين على الفعل الذي فعله «متقنًا ما عجز عنه الآخرون».

2

في الغرفة ضعيفة الضوء. يفصد «يسينين» أحد عروق يده، ويكتب بدمه هذين البيتين، قبل أن ينتحر شنقًا:

«ليس ابتكارًا أن تموت في هذه الحياة،

وأن تحيا، ليس أكثر ابتكارًا»

لماذا يذكّرني فصد الدم هنا بشاعر عربي قديم رَوَتْ عنه الحكايات أنه مات «أعني قُتل» بفصد الدم، عقابًا على خروجه على القبيلة؟

تُرى هل سيموت الشعراء بفصد الدم دومًا، كل على طريقته، أعني، كل على شكل دمه...؟

3

يأتي مايكوفسكي في ما بعد، ويكتب هذه القصيدة:

«في الحلق صليل الأسى

و أراك

تؤرجح كيس عظامك

متقنًا ما عجز عنه الآخرون

هاربًا من هلوسة النقاد
ومن مفاهيم « الطبقة»
أعرف
أنك لم تستسغ جمالية «الطبقة»
مع أن «الطبقة» مثلك
تحب البيرة والنبيذ
لكن الحياة مدمرة
تجعلك أحيانًا
تفضل الموت من الفودكا
على الموت من السأم.
يا يسينين
لماذا احتسيت دمك في فندق (إنكلترا)
ألم يكن من الأفضل
زيادة إنتاج الحبر
ومحاربة الانتحار؟
ألم يكن من الأفضل
إعادة إنتاج الحياة
في هذا الزمن المعاند الريشة
المنزلق كطوفان من إبهام؟
ألم يكن من الأفضل
انتزاع الفرح من الأيام الآتية
ففي هذه الحياة
ليس الموت ابتكارًا
الابتكار أن نجعل الحياة أجمل»
(عام 1926)

4

خرج يسينين من تجربته مع الثورة الروسية، مشحونًا بحس الغربة والحزن العميقين. لم يتمكن كثيرًا من تفهم ذلك التحول الهائل. ولم تتمكن تلك التحولات أن تَفهمه. لم يكن عدوًا لذلك التحول. ولكن الثورة فشلت في أن تكون صديقة لشاعرٍ مثله. جاء إلى المدينة قرويًا مفتونًا بالشعر. وسرعان ما اقترح بتجربته الفنية والإنسانية روحَ الصعلكةِ، التي كانت نقيضًا متمردًا للمناخ الذي فرضته تلك التحولات المتجهمة العنيفة.

جرّب الزواج ثلاثًا، الأولى عام 1917، والثانية مع الراقصة الأمريكية الشهيرة «ايزادورا دنكان»، والثالثة مع حفيدة تولستوي. لكن، ذلك لم ينفع. لم يكن يطيب له ليلٌ إلا في حرية الحانات لكي يراه الآخرون «شبحًا مسكينًا ضائعًا إلى الأبد».

عمل في مهنٍ مختلفة. من مصحّح في مطبعة، إلى سكرتير تحرير مجلة. لم يلتئم مع عنف التحولات. ولم ينسجم مع منظورات العمل الثقافي المربوط من رأسه. لم ترق له قوانين المؤسسات (الحزب، العائلة، الدولة، التجمعات الأدبية). ولم تكن البدائل التي يحلم بها متاحة. لقد كان وحيدًا إلى هذا الحد. ربما لأنه لم يتنازل عن طبيعة القرويّ الذي لا يريد أن يرى شيئًا في معزل عن الحب. والحب سوف يعتبر، في ذلك المناخ، ضربًا من الابتذال.

5

لذلك حمل أوراقه الأخيرة وذهب إلى تلك الغرفة شبه المعتمة. جَرَحَ نفسه وكتب:

«وداعًا، وداعًا

يا صديقي أنت في القلب

إن افتراقنا المحدد هذا

يعدنا بلقاء فيما بعد

وداعًا، يا صديقي،
دون مصافحة ودون كلمات
لا تحزن، ولا تقطّب حاجبًا
ليس جديدًا أن نموت في عالمنا هذا
وليس أكثر جدة، بالطبع، أن نحيا».

6

صديقٌ لي كان يحفظ شيئًا من أشعار «يسينين»، ويردد دومًا قصيدة كتبها الشاعر عن فتاة فارسية اسمها (شاهانا).

هنا نصها مما ترجمه الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر:

«شاهانا، شاهاناي
ما دمت رجلًا من الشمال
يمكنني أن أقص عليك خلسة
شيئًا من الحنطة السوداء المقمرة المتوجة
شاهانا، شاهاناي
ما دمت رجلًا من الشمال
حيث القمر هنالك أكبر مئة مرة
ومهما تكن شيراز جميلة مما هي أكثر جمالًا
من سهوب رايازان الفسيحة
ما دمت رجلًا من الشمال
يمكنني أن أقص عليك خلسة
إني أخذت هذا الشعر من اصفرار السنابل
و إذا شئتِ لفيه على إصبعك.
فلن أحس بألم
شاهانا، شاهاناي

في الشمال صبية أخرى
تشبهك كما لو كنت هي
ولعلها الساعة تحلم بي
شاهانا، شاهاناي».

«مايكوفسكي»،
انتظارٌ مثل العمل

1

وَضَعَ المسدسَ أمامه على الطاولة، وطَفِقَ يتحسّس براثن البوابة الرهيبة التي أطبقت عليه. لم يعد الأمر يحتمل كلامًا آخر.

هكذا رأى المشهد الأخير، وهاهو يكاد يثق بأن هذا ليس حلًا، ففي كلمته الأخيرة لم ينصح أحدًا باعتماد طريقته في معالجة الأمر. فهو يعرف جيدًا «أن الإدارة ستذهب والفن سيبقى»، لكن هذا ليس كل شيء.

الذين قصروا الأمرَ على الناحية السياسية، في انتحاره، إنما ساهموا في تغييب العمق الإنساني للشاعر. العزلة العاطفية هي التي ضاعفت وحشية المشهد. ليس سهلًا على الشاعر أن تتحول الحبيبة، من كونها حلمًا إلى ضربٍ من الوهم. الشاعر لا يعيش من غير حلم، وليكن حلمًا مستحيلًا، على ألا يكون وهمًا.

كتبَ لها في أيامه الأخيرة، وقت كانت حلمًا: «العمل وانتظارك هما فرحتي الوحيدة».

الحب، بالنسبة إلى الشاعر، هو الحصن الوحيد «والأخير أيضًا». فإذا فقد الشاعر حصنه يصبح عاريًا أمام العالم. فليس مثل حنان الحب شيء يستطيع أن يؤجج شهوة الحياة والإبداع في روح الشاعر.

لذلك، وضع المسدس على الطاولة، وراح يتأمل ساعته الأخيرة.

هل شجاعة أن يذهب شاعر إلى الموت.. انتحارًا؟!

لكن، هل يكمن السؤال هنا، أم في مكان آخر؟!

2

التكوين الروحي للشاعر يختلف بما لا يقاس عن تكوين أيٍّ من المخلوقات الأخرى. هذه حقيقة ينبغي أن يتفرّغ لسبرها، واكتشاف معالمها، باحثون مختصون، لئلا نخسر، باكرًا، المزيد من هذه الأرواح الجميلة يومًا بعد يوم.

لا يتعلق الأمر بالشجاعة أو الجبن. فما إن يتهشم البناء الداخلي للشاعر، حتى تكفَّ الأشياءُ عن اتصالها بمنطقٍ متماسك. فليس مثل روح الشاعر بناءٌ هش وعرضة للعطب. إنه أكثر رهافةً من جناح فراشة، ضعيفٌ، سريعُ العطب، عندما يفقد أهم عناصر الحياة الأساسية: حنان الحب.

والذين يرون إلى الشاعر باعتباره أسطورة الصمود والنضال والمقاومة في المطلق، يقعون في خطيئة كبرى. ما عليهم إلا أن يدفعوه إلى حالة الفقد، ليعرفوا ماذا يصيبه من العذاب والدمار. افعلوا ذلك لتروه سريعًا كما فراشة تحت عجلة دبابة.

كل الحصارات والصراعات الفكرية وعسف السلطات السياسية وهجومات النقاد المتعجرفة والوحشية، ما كانت لتنال من ماياكوفسكي، لو أنه اطمأنَّ لقلبٍ يغمره بالحب. لقد أشارت تجربة هذا الشاعر إلى بسالته الملحوظة عندما تعلق الأمر بدفاعه عن وجهات نظره، وتصديه للعسف وابتكاره وسائلَ فنية شكّلتْ في حينه «صفعةً للذوق العام». لكن ما إن فقدَ الحب حتى فقد الرغبة في الحياة. وهو الذي كان ينتقل من تجربة إلى أخرى، بحثًا عن الحنان العميق والدفء المفقود.

لذلك، وضع المسدس أمامه على الطاولة. واستعاد لحظات صغيرة، كانت كناية عن الإشارات الضرورية لنهاية تقف أمامه الآن. ترى هل كان يرى مستقبله بهذا الشكل الجَليّ والفاجع في آن؟

3

في سنة 1914 كتب في قصيدته (الإنسان):

«يهفو القلبُ إلى الرصاصة في حين تحلم الرقبةُ بالشفرة»

في سنة 1916 كتب في قصيدته (ناي الفقريات):

«أفكرُ أكثر فأكثر في وضع حدٍّ لحياتي برصاصة»

والذين يشكّون في رؤيا الشاعر، عليهم أن يشكّوا في شكّهم. الشاعر

يسعى إلى مصيره مثل السائر في حلم. حلم سرعان ما يتحوّل إلى كابوس. ولم يكن مايكوفسكي ذاهبًا إلى موتٍ كهذا إلا بالدرجة نفسها التي جرّبها مواطنه الشاعر «يسينين» الذي انتحر هو الآخر بعيدًا عن روسيا.

يومها، كتب مايكوفسكي قصيدته عن «يسينين»، متقمصًا دور اللائم على اختيار نهاية كهذه. وهنا يمكننا تأمل المشهدَ يتكرر لدى شاعرين بشكل متواتر، من دون أن يسترعي انتباه العالم حولهما، أو يستدعي اكتراثه من أجل إيقاف مثل هذا المسلسل الجهنمي.

كان «يسينين» قد كتب ذات قصيدة:

«ليس ابتكارًا أن تموت في هذه الحياة

وأن تحيا ليس أكثر ابتكارًا».

وعندما خاطبه مايكوفسكي، أراد أن يقترح عليه حماسًا متأخرًا، لم يتمكن هو نفسه أن يؤمن به، في حياة لم يكن مايكوفسكي قد اكتشف صفاقتها بعد. :

«ليس أمرًا جديدًا أن تموت في هذه الحياة

الابتكار أن نجعل الحياة أجمل».

كان يحلم أن يرى تلك الحياة أكثر جمالًا، فلم تسمح له الدولة بذلك ولم يسعفه الحب أيضًا.

لذلك، بحث مبكرًا عن مسدسٍ، يضعه أمامه على الطاولة، وينظر إلى قلمه وورقته البيضاء للمرة الأخيرة، كمن يحملق في كفنه.

اختلجَ وهو يشهد على نفسه، ضد العالم :

«انتهى الموضوع، زورقُ الحب تحطّم على صخور الحياة اليومية».

وبعدها تفاقمت شهوة تفسير «وتعتيم» ملابسات الذهاب المبكر لشاعر لا يغيب، فاتسعت الهوّة بين حقيقة لم يعد يكترث بها أحد، وحب لم يعبأ به سوى مايكوفسكي. هل كثيرٌ على الشاعر أن يبدو الحب سببًا وجيهًا للحضور أو الغياب. لماذا يجري التقليل من حق الشاعر في الحب بشكل خاص. الشاعر ليس

حيوانًا سياسيًا، إنه عاشق في الأصل وقبل أي شيء ولن يقبل بأقل من ذلك.

«أندريه بريتون» كان قد اختزل مشهد ذهاب مايكوفسكي الباهر قائلًا :

«أن تحب أو لا تحب، تلك هي المسألة».

لذلك، اعتدلَ مايكوفسكي بيسالة العاشق المغدور، التفتَ نحو نافذةٍ مواربة، صوّبَ فوّهةَ النار نحو فوّهة الجسد..

وأطلق.

كان ذلك في 14 أبريل 1930.

وهكذا انتهى الموضوع... الذي يبدأ دائمًا.

محمد الماجد،
الزاهد في كل شيء إلا الكتابة

(21 مارس 1943-11 سبتمبر 1986)

تولد الكتابة محتفية بالواقع[2]، تظل محتفية به أبدا، وفجأة يغتالها، أو يقتلها ببطء شديد. لم يكن هذا الواقع العربي الممتد يتشبّث بأصحاب الكتابة. كانوا يتشبثون به، ويفتدونه بمفردهم، عزّلا، أمام مرض يفتك بهم أو ظلام يضيعهم. كيف يذهب الأدباء إلى الموت بهذه الأشكال المختلفة، الضاربة في المفارقات؟

للكاتب العربي موعد سريع مع الموت، تؤجله المصادفات المحتملة. ها هو «محمد الماجد» يذهب. يكتب قصصا كثيرة، ينغمس في الصحافة، تستحوذ عليه طبيعة الواعظ، كمن يريد أن يصلح العالم، ويرمم الهيكل. وفي انشغاله بالإصلاح الرومانسي يغيب عنه أنه ضحية انهيار شامل لا يسعفه الترميم. فيذهب يستقطر الوقت، ويقاوم انحرافًا يهيمن على تجربته كاملة.

منذ بدايته الأولى في الستينات، فيما هو يؤسس مع زملاء له أسرة الأدباء والكتاب، كان ينسج مناخًا رومانسيًا من حيث تعامله مع لغة التعبير، أو رؤية مخلوقاته للعالم وموقفها منه. وعلى الرغم من تجربته الواقعية، التي لم تخل من عناصر المأساة على صعيد اصطدامه بالحياة اليومية، إلا أن عالمه الأدبي ظلّ يشكل معادلًا نفسيًا، هيّأ له حصانة هشّة ضد اختراقات الموت الذي هدهده بأشكال مختلفة. كان يعيش ليكتب فحسب، بغض النظر عن نوع هذه الكتابة، فقد كان إحساسه بفقدان العالم المثالي يسيطر عليه إلى درجة اجتراح الوهم. الوهم بإعادة خلق العالم من خلال الكتابة. يعيش زاهدًا في كل شيء إلا الكتابة. ولم يكن الموت بعيدًا عن برنامجه. لكنه يكاد يكون على يقين أن الكتابة كفيلة بهزيمة الموت. وحين ذهب فجأة لم يترك فسحة لتبادل المهمات:

من يستحق مجد الكتابة؟

من يستحق مجد الموت؟

يجوز لنا أن نطرح الأسئلة التي لم يتوقف عندها «محمد الماجد» كثيرًا.

ما الذي يدفع الكاتب إلى هذا الموت؟

2 مجلة "كلمات" العدد الثامن - 1988

كيف يقدر الكاتب أن يجابه موتا يتمثّل في ما لا يُحصَى من المظاهر، ويسوّر الروح والجسد، لكأننا بالواقع يتضاءل أمام هذه الأسئلة. هذا الواقع الضاري الذي ينتخب الضحايا يوما بعد يوم.

حين يذهب صديقٌ بهذه المباغتة ويترك لنا كتابته، نصاب بارتباك شديد، وتنتابنا فجيعة الأسئلة: كيف نسأل الكتابة عن كاتبها؟ إلى أي حد يمكن أن تكون القراءة صادقة الآن وهي تتعاطى نصوصًا مبذولة للغياب.

الآن. نفقد صوتا، نفقد صديقا، وتظل كتابته لنا. من يعبأ بكتابة في هذا العصر؟!.

هذا هو جنون الكاتب حاضرًا أم غائبا. في الحياة أم في الموت. وهو جنون جدير بمن يتورط بكلماته في زماننا.

وضع «محمد الماجد» نقطة في آخر السطر، ولم يكد يبدأ الكلمة في السطر التالي حتى ذهب، وصار رغم «الذهاب» تجربة كاملة، حياةً وكتابة.

نقول كاملة، وليست مكتملة. والفرق بين المدلولين كالفرق بين ماء في النهر وماء في القدح.

الشيراوي،
الصدر الواسع

1

عندما انتهينا، أمين صالح وأنا، من كتابة «الجواشن»، فكرنا في إهداء النص لصديقنا علي الشيراوي.

فقلنا «إلى علي الشيراوي، بلاغة الحب».

غير أنني قلت عنه في مكان آخر «الصدر الواسع».

2

مَنْ يعرف علي الشيراوي، سيفهم دلالة هذا الإهداء. فهو منذ أن ساهم بتأسيس «مسرح أوال» في سبعينيات القرن الماضي، بات الصديق الحميم لكل عضو وحده، وبدأ يأخذ موقعه «العائلي» في أسرة المسرح، ليساهم في خلق الجو الحميم الذي يتطلبه العمل المسرحي، بما هو عمل جماعي بامتياز.

3

فكرة «الصدر الواسع»، إذن، تتمثل في إحساسك مع الشيراوي، أنه صديقك الخاص، وقدرته على الإصغاء إليك تمنحك شعورًا يحتاجه أصغر أفراد العائلة، ممتلكًا بلاغة التعبير عن محبته واحترامه لك، فتشعر، دفعة واحدة، بكل عواطفه، مثل مطر يغمرك وأنت في غابة الغيم.

وكان الشيراوي، بصدره الرحب هذا، يستطيع أن يحقق نجاح مشاريع «مسرح أوال»، بالدفق العميق من العاطفة التي تصوغ العلاقات الإنسانية وتصقلها، وظني أن تلك الطبيعة ساهمت في روح الأدوار التمثيلية النادرة التي أدى شخصياتها الشيراوي في بعض المسرحيات.

4

وعندما بدأ الشيراوي في المشاركة بمجلس إدارة مسرح أوال، خلق الروح الجماعية الإيجابية، بشكل جعل العمل على مشاريع العروض، بما فيها أيام

البروفات، مناخًا زاخرًا بالرفقة الجميلة، حتى إننا كنا نعتبر أيام التمارين على المسرحيات من بين أجمل أيامنا. خصوصًا في فترة السبعينيات، التي كانت ذروة الانهماك الكبير للمجتمع، وربما كان الشيراوي هو أحد أيقونات تلك المرحلة، جميلة الفعاليات.

5

وإذا جاز لي القول، فإن الحضور الحميم المنتج، الذي أشاعه الشيراوي في عموم المسرح في تلك الفترة، كان نقطة جذب روحي، منح فعاليات «مسرح أوال» الروح الوطنية ذات العمق التقدمي، دون الوقوع في خطابية الصريخ الحماسي، فالوعي المشبع بالتجربة، ساهم في ترصين النزوع الوطني، وجعل شباب المسرح، الذي كان يمسك بناصية الوعي بما يكفي للتمسك بالدور الحضاري للمسرح في المجتمع.

6

وعلى رغم الدور القيادي العميق الذي يحققه الشيراوي بمحبة طاغية، لم يكن يؤدي دور الأستاذ أو الموجّه الجاف، لكن دون أن يتخلى عن صرامته، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بالعمل الإداري.

وصار الوسط المسرحي، وربما الثقافي عمومًا، يعرف التجربة التي يقترحها الشيراوي على المشهد برمته، دونما ادّعاءات ولا شعارات ولا مزايدات.

أعتقد بأن لدى علي الشيراوي من تجربة العمل وخبرة الحياة، ما يكفي لجعل عمل الإنسان وسلوكه اليومي حضاريًا، يصدر عن وعي المعرفة والعاطفة الفياضة.

7

كل ذلك كان يتطلب صدرًا رحبًا، لكي يحقق المرء صنيعه الإنساني، بثقة الماء في جميع حالاته.

8

ليس ثمة مناسبة لتقول ما تحب لمن تحب.

هذا هو علي الشيراوي في تجربته المسرحية، لكنني كنتُ عرفتُ الشيراوي قبل ذلك بكثير، ربما في منتصف الستينيات من القرن العشرين، حيث كان الشيراوي أحد أبرز الذين فتحوا لي أشكال العمل النضالي في «حركة القوميين العرب»، كما أنه ظل رفيق الزنازين طوال الوقت، ولتلك التجربة حديث آخر يستحق. حيث أصبح «بصدره الواسع» أكثر رحابة من تنظيمات الحركة الوطنية في البحرين، ليكون أهمَّ منها أحيانًا، مما يجعل الجميع يزعم، عن حق، أنه منتمٍ له.

كلما ماتَ عبد الرحمن المعاودة،

صارت الحرية وطن الشاعر

1

عن 85 عامًا، توفي الشاعر عبد الرحمن المعاودة (1911-1996).

الآن، سيتذكر أكثر من جيلين «بعضهم سيعرف لأول مرة» أن المعاودة كان شاعرًا من البحرين. حيث لم تعد الذكرى، ولا المعرفة، مفيدة أو ذات أهمية.

الآن سيبدو ضربًا من الفولكلور أن يكون الشاعر ولد هنا أو نشأ هناك. فالغربة لا مكان لها ولا زمان. وسيكون الكلام عن جنسية الشاعر أو إعلان بطاقته السكانية نوعًا من تبادل أنخابَ مديحٍ ميتٍ أكثرَ موتًا من الفقيد نفسه. وسيبدأ من تلعب بهم شهوة الجغرافيا في الاجتهاد نحو إثبات ما يعتقدون، لكي يواصلوا اللهو بنا من خلال الفقيد. تمامًا مثل لعبة الطباشير القوقازية حيث تقتسم الأمهاتُ جسدًا حيًا في خلافهن على ملكيته، لتنال واحدتهن شلوًا ساخنًا ملطخًا بالدم.

الفرق هنا، أنهم سيقتسمون جثمانًا.

2

لن نذهب إلى الرثاء.

فعندما يموت شاعرٌ سنصاب بالحرج أنه مات قبلنا «بقليل». وسوف ينتاب الشعراء قاطبة، الأحياء منهم إذا صح ذلك، شهوة رثاء الذات. لكن ينبغي أن نذهب إلى ملامسة ما يثيره موت شاعر مثل «عبدالرحمن المعاودة» في حياتنا. فمن تشغلهم شهوة الجغرافيا، في تجربة هذا الشاعر، سوف يؤكدون ضمور حساسيتهم التاريخية، لأن أهمية تجربة المعاودة تكمن في طبيعتها التاريخية وليس في هويتها الجغرافية.

أي إقليم في هذه المنطقة يمكنه الزعم بانتماء أكثر من شاعرٍ لدائرة نفوسه، دون أن يمثل هذا حصرًا حاسمًا للهوية الإنسانية. وبقدر ما نستطيع في البحرين «الآن» الزعم «تاريخيًا»، أن طرفة بن العبد شاعرٌ من البحرين، سيكون ممكنًا الزعم «جغرافيًا» أن عبد الرحمن المعاودة هو شاعر بحريني أيضًا. وإذا

ذهبنا إلى مزيدٍ من المقاربات، لئلا أقول المفارقات، فسوف يكون من باب التلفيق ليس إلاّ، كلامنا في مسألة أصول انتماء شعراء مثل «خالد الفرج» و«عبد الجليل الطباطبائي» و«بن لعبون»، لئلا نستطرد في ذكر أدباء وشعراء معاصرين أشهرهم «غازي عبد الرحمن القصيبي»، إن لم نكترث بالأهمية الحضارية والفنية لشهادة دائرة النفوس والجوازات في هذا الشأن.

3

لكن من منا لا يتحسس حنجرته وهو يستعرض أسماء أدباء ومثقفين وفنانين في هذه الأقاليم لا يزالون، كلما سألهم العالم عن جنسياتهم، تتلعثم أرواحهم في حناجر تطرح صوتنا جميلًا، وبأحسن ما يكون، على العالم، ويختلج في صدورهم الغبن لعبثية السؤال عن الهوية التي يعيشون «من دونها» طوال الوقت، من غير أن تهتز شعرةٌ واحدةٌ من شوارب مسؤولي دوائر النفوس في دولٍ تعيش على شفير ديمقراطية القرن التاسع عشر في مشارف القرن الواحد والعشرين.

«سيقول لي شخصٌ أعرفه: يجب أن تكون النفوس ميتة لنعرف هويتها».

4

العمق الحضاري هو الذي يتوجب علينا الاعتناء به. فالسؤال الذي يحضر في مثل هذا الموقف، سيتعلق بمفهوم الوطن بالنسبة إلى الشاعر. فعندما يغادر الشاعر مسقط رأسه باحثًا عن مسقط حياته، سوف يضعنا أمام شاعر في الحياة. أما بعد موته، فهو أشبه بالأثير الذي يمكننا مصادفته في أية منطقة في العالم، وفي معزل عن حدود البلدان وقوانين الهجرة والجوازات.

ولكي لا نتورط، بلا خبرة، في رثاء «عبد الرحمن المعاودة» في الموت، لابد لنا أن نتمرّن على رثاء أنفسنا في الحياة. لأن حياة الشاعر هي ما يفسّر مفهومه للوطن. وعادة ما يتسع وطن الشاعر، أو يضيق، بناء على طاقة مخيلته. المخيلة

التي تقود إلى حرية لا تطالها سلطات الآخرين.

وللذين لا تشكل لهم قراءة التاريخ الحديث أية حساسية، سنقول بأن الفسحة التي يحتاجها الشاعر لقراءة تاريخه، القديم والحديث والمعاصر، لا تقل أهمية وضرورة عن الفسحة التي يحتاجها لكتابة قصيدته. ففي التاريخ سيكمن دومًا، الدرس العميق الذي يتطلبه تأسيس الرؤية الواضحة والمسؤولة، والمرصودة بالمعرفة والوعي لمستقبل هذه الحياة. وما عدا ذلك فإننا سنظل نراكم جراحنا، ونحتقن بالمصائب وبذل التضحيات وهدر الطاقات، لكي نصادف بعد ذلك المزيد من الكوارث التي نستحقها، ما دمنا لا نحسن قراءة التاريخ ولا نفهم دروسه ولا نتعظ بسواطع حكمته.

ثم نحاول، مجددًا، البوح، والحنجرة في الجزمة، بأن ثمة من يمنع تلك القراءة بالحرية المطلوبة، وأن ثمة من يصادر حق الدرس على أجيال كاملة تقرأ شعرًا يتبدّى لها في شكل نصوص فارغة من تجربة التاريخ وكثافة الروح الحضاري. وخوفي أن في مثل هذه الظاهرة مقتلًا للتاريخ الذي يتوهمون، والجغرافيا التي يحلمون، والإنسان الذي لا هوية له في الشخص والنص.

5

أخذ الكثيرون على الحركة الأدبية الجديدة في البحرين في الستينيات من القرن العشرين، دخولها الأدب، بغالبية تجاربها، من باب السياسة. واعتبر التقليديون ذلك، مثلبةً من مثالب الشباب الذين اقترحوا صوتًا جديدًا على الواقع الثقافي أوائل الستينيات، محتجين بزعم أن هؤلاء الشباب كانوا يناضلون بالأدب فيخسرون الأدب والنضال معًا. ويكاد أولئك أن يغفلوا عن أن لمعظم أدباء هذه المنطقة «وثلاثة أرباع البلاد العربية، إضافة إلى ثلثي أدباء العالم»، تاريخًا معروفًا يشي بأن السياسة وهاجس النضال، بوصفهما آلية أداء التغيير، كانا الباب الواسع الذي عبرته تجارب ومواهب أدبية بارزة وهامة ومبدعة، شكلت في نهاية التحليل، وخصوصًا بعد تجاوزها السياسة كشرط لازم، جزءًا مكونًا لتاريخ

الأدب حيثما، وأينما كانت.

وللذين لا تشكل لهم قراءة التاريخ الحديث أية حساسية جلدية، عليهم أن يستحضروا تجربة عبد الرحمن المعاودة، ويعيدوا تركيب الصورة الواقعية، سياسيا واجتماعيًا وأدبيًا، التي كان المعاودة يصوغها بشعره وحياته، على صعيد السعي للإصلاح والتنوير الاجتماعي بمفهوم وآليات وأداء الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، ليروا في تلك الصورة، المعنى العفوي لتوق الشاعر لتحقيق مجتمع العدل والحرية والكرامة، دون أن يتوقف عند مسألة أن تكون هذه الممارسة ضربًا من السياسة، أم تعبيرًا إبداعيًا، واسع النطاق، عن الإنسان في المطلق، أم نزوعًا فطريًا يمكن أن يقع ضحيته الشاعر والنص معًا بين وقت وآخر.

وللذين يريدون النظر إلى تجربة المعاودة بحجمها ودلالاتها الذاتية والموضوعية، يتوجب أن يتعرفوا على الهاجس النضالي الذي كان حاضرا ومتحكمًا في الشاعر، وأقران له، كانوا يحضرون في تفاصيل تلك الصورة باجتهاداتهم الأدبية والاجتماعية والسياسية أيضًا، ويذرعون المسافة، بعفوية البدوي والبحّار وابن القرية، بين القبَلية والنزعة الحضارية الموغلة في المدينة.

6

(هو الماء لكن في لهاتيَ صابُ -
فهل ليَ للبحرين بعد إيابُ
سلامٌ عليها ما استطالت بنا النوى -
وما غرّنا من ذا الزمان سرابُ
فيا موطنًا لو أستطيع فديته -
بروحي، ولو عندي عليه عتابُ
دُرت بلادَ الله شرقًا ومغربًا -
فما طاب لي إلا إليه مآبُ

أحبك رغم الحادثات فإنه –
يُلام الفتى في صده ويعابُ)

ترى، هل كان عبد الرحمن المعاودة سيشتاق لبيته الأول بهذا الشكل الجارح، لو أتيح له «الآن» أن يكتبَ نصًا مكتظًا بتجربة التاريخ، دون أن يخذل المأخوذين بشهوة الجغرافيا، أو يدفع إلى الحرج مَنْ تشكّل لديهم قراءة التاريخ حساسية لا شفاء منها؟

7

مرة قال الشاعر التركي ناظم حكمت:
«وضع الشاعر في الجنة/ فقال / آه على وطني»
مرة أخرى سيقول شاعرٌ آخر: «الحرية وطنُ الطائر»
كأني بالشاعر العربي يذهب إلى الحرية.. ميتًا.
وحسب أبي الطيب المتنبي:
«فبعض الموت ضربٌ من القتل».

خالد الهاشمي،

في وداع «العُبِدْ»

والعُبِدْ هذا «بضم العين وكسر الباء»، سوف يتركنا ويغادر، مختبرًا مقدارَ محبتنا له، محبة نؤكدها له كل صباح. علينا أن نحسنَ وداعه الآن، لئلا نبدو أقلَّ وفاءً مما يظن. ونعزّي النفسَ أن ذهابه مؤقتٌ مهما طال، وغيابنا زائلٌ مهما حضر. لا نعرف مَنْ مِنا يغادر الآخر. لولا أن المسافة بين خالد المسافر والعُبِدْ المقيم تدفعنا للثقة في أحلام غاليليو الملحد.

والعُبِدْ هذا «بضم القلب وكسر الجناحين» هي الشخصية التي صادفها لنا خالد الهاشمي ذات مخيلة، وأطلقها تنساب وتتماهى في لوحاته اليومية، منتهزًا غفلتنا عن الماضي، ليصدمنا بمستقبلٍ لا يقل عتمة عن الحاضر. سنفتقده «بعويناته الصغيرة السوداء، وهو يعضّ على طرف سيجارته، بلامبالاة الطاعن في الفكر، ودهشة الذاهل في مواجهة المشهد» فقدًا نكادُ نشفقُ به على صفحةٍ ستظل مكللةً ببياضٍ لا يرحم. ونقول: غير محسودة جريدةٌ يغادرها خالد الهاشمي ومخلوقاته.

ها نحن في وداعه الآن ذاهبًا للدرس في الأصقاع النائية، من بعيدٍ أكثر، ربما يرانا عن كثبٍ أقل. مخلفًا زجاجة قنديله الأسود تضيء، بما تبقى من الزيت، نهاراتنا التي لا تكفيها شمسٌ واحدة.

والعُبِدْ هذا «بضم الكاف وكسر النون» كان له أن يصوغ موهبة القارئ لمطالعة الجريدة من صفحتها الأخيرة، في تقليدٍ صباحيّ، كموظفٍ يانعٍ، يضع قطعة السكر في قهوة الحليب ويطوي أكمامَ قميصِه المجَعلك، ويزعم، في كسله الأخضر، أنه أدى واجبه اليومي مخلصًا، لئلا يقال إنه لم يذهب إلى العمل باكرًا، وإذا عاتبه أحدٌ رفعَ صفحته الأخيرة، معلنًا أن خالد الهاشمي قد قامَ بالواجب كاملًا وعلى أحسن ما يكون، ولا لوم على أحدٍ إذا أحدٌ لم يفهم، وأحدٌ لم يقل الكلمة الباقية في الجملة المفيدة التي بدأها العُبِدْ.

والعُبِدْ هذا «بضم الأبيض وكسر الأسود» لا يشغله الشغلُ عن مشاغل الناس. يضعُ يده في طحين الخبز تارةً، ويغمسها في زيت التروس تارةً أخرى، ملطخًا ثوبه بأوسمة العمل، وفاقدًا أصابعه في حديد الآلة الجهنمية. يقالُ له

إن كل شيء على ما يرام فلا يصدق، يقال له إن كل شيء ليس على ما يرام فلا يصدق، فيحارُ معه خالد، ويدفعنا في متاهة الكشف، لا نكاد نميّز الصدقَ لفرط الكذب الغامر المهيمن.

والعُبِدْ هذا «بضم الجسد وكسر الروح» يطلع علينا كل صباح مزهوًا «بنسفةٍ مهملة لغترته البالية»، وثوبه الذي يزداد رقعًا ومجدًا ومكابرة كل يوم، لكأنه لا يرى في الناس إلا جواهرها، لا تغرُّه الكشخةَ ولا تهمُّه النفخة. يمعن في تهشيم أوهامنا التي نتجرّعها ليلًا ونهارًا. قليلُ الكلام، كثيفُ الصمت، يكترثُ بالحرب ولا يأمن للسلام. كمَنْ يقول «يا دنيا غرّي غيري».

والعُبِدْ هذا «بضم السَّفر وكسر الإقامة» سيذهب إلى درسٍ آخر، ليترك لنا شعورَ الوحشة في مستطيل البياض اليومي، حليبًا لا قهوةَ فيه ولا قطعة السكر «المالحة» له. وعلينا أن نحتمل مرارةَ وداعهِ باحتفالٍ يمتزج فيه حزنُ المودّعين بشجن المسافر.

فيا خالد الهاشمي الذي تغادرنا اليوم، هلاّ قلتَ لنا ماذا نفعل غدًا صباحًا، وأين نجدُ العُبِدْ هذا «باحتضانة الصديق ضمّا وانحناءة الحاني كسرًا» لنتبادل معه كلمةَ الرأس، ونبذل له النفس والنفيس، رَجاةَ ألاّ يقبل ما سيخلعون عليه من الديباج والحرير في غيابك؟

فالعَبْد هذا «بفتح العين وتسكين الباء»، مثل عبيد الله جميعًا، سيكون مستفردًا بما لا يقاس، في مشاريع الرشوة وإغراء المكان والمكانة، ليخلع نظارته السوداء فلا يرى ما يراه، ويستبدل ثوبه «الذي مثل بيرق الأزل» ويلبس ما يخلعون عليه من الحلِّ والحلل. فالعُبِدْ هذا سيكون «في غيابك» عرضةً للغيبوبة. هذا العُبِدْ الذي بلا سيّدٍ، ولا تنطلي عليه الألوان، لا يثق بغير الأسود والأبيض، «كلاهما ليس سهلًا كما اتفقنا ذاتَ يوم»، ويقودنا إلى النيران لتكون زينة سهرتنا الباردة.

يا خالد الهاشمي، صديقنا في الصفراء والحمراء، لوناكَ غرَّرا بنا وأخذانا الى التهلكة. ولكَ أن تسافرَ مطمئن البال قريرَ العين، ثقةً بأننا نحتفظ لكَ

بنسيانٍ فادح، يتذكر جهدك الجميل الدؤوب، الذي ظل يختزلنا ويختزلُ لنا القلبَ والعقل، في نافذةٍ صغيرة تطل بنا على الأقاصي الموغلة في اللحم والعظم، مسكوتٌ عنها لا تبوح ولا نفصح، نافذة تفضح، بنأمة نادرة، ما يحاول الكلام الرائج حجبه. جهدك الجميل الذي «والحق نقول» لم ينل حقه في ظهرانينا حتى الآن، فزفيرك الذي تلوبُ به، لا تسعه الرئة التي تلوذ بها، دونَ أن يقلّل هذا من أهمية شغلك وجماليته وجدواه.

يا خالد الهاشمي، إن المسافة التي تقترحها علينا بسفرك، لن تحجب حضورًا باهرًا أسّستَ به تجربةً نوعيةً في حقلك، تجيز لنا الشعور بفخر صداقة تغري بالمغامرة ومبارزة الشياطين من كل لون.

فالعُبِدُ هذا «بضم كل شيء على كل شيء» سيظل أمانة أعناقنا الناحلة، لعلنا نصونه من سوء طالعه المُخدِق، ونشفق على أنفسنا به، وفاءً لمن اقترحه علينا، مثلما يقترح الليلُ شمسًا على نهارٍ كئيبٍ زاخرٍ بالكوابيس، وعدًا لك أننا سنمسك على يأسنا بالنواجذ، على أن لا تغفلَ عنا ولا تسهوَ ولا يصيبَك الأمل.

اذهبْ إلى الدرس، واطمئن، سنكون في انتظارك،

فقد بدأت الوحشة.

هات «الجِفِثْ» يا «خليل»

رأيتَ الصرحَ الشامخ «الذي بنيتَه بالمخيلة» لنهضة العرب على شفير الهاوية. وسمعتَ هدير جنازير الدبابات الإسرائيلة قريبًا من «شارع بلس»، دون أن تكون لدى العرب مقدرةَ المجابهة والدفاع. ولو أنك تأخرتَ بضعَ دقائق أخرى لكنتَ رأيتَ الرجل الإسرائيلي ينظّم حركة المرور في تقاطع «شارع بلس» مع «شارع عبدالعزيز»، ليفصلك عن «النادي الثقافي العربي»، وربما تعثَّرتَ عند طلعة آخر «شارع الحمرا» المؤدية، عبر «قصر صالحة» و«بناية بركات» بطريقٍ مختصرةٍ، إلى «الروشة» من فوق.

ولو أنكَ قررتَ الانتحار بمساعدة الصخرة المشهورة، التي يمكن مراقبتها من وراء زجاج مقهى «الدولشي فيتا»، لمنعك الإسرائيليون عن ذلك، لكي يقال إن شاعرًا حُرمَ من انتحارٍ حالمٍ قريبٍ من البحر.

لذلك كله تناولت «الجِفِتْ»، وخرجت إلى شرفة البيت، وضعتَ الفوهة في الرأس وأطلقت مثل شخصٍ يصطاد نفسه، تفاديًا لحذق القناصين الذين كانوا يشغلون أعالي المباني والشرفات، كمن ينظف الطريق أمام الدبابات التي جاءت في الموعد.

معك حق يا «خليل».

فمن يحلم بحضارةٍ تنبعث في شرقٍ جديد، ثم يرى حلمه يتعرض للدمار والانهيار قبل أن يبدأ، فمن حقه علينا أن نصدّق معاناته، ونصقل له الطريق لكي ينتحر، ونذهب نحن إلى النوم، جريحي القلب، كسيري الروح، مشوَّشي الضمير، وعلى درجة عالية من تورّم الوهم بأن ثمة أملًا في الأمل.

لقد كنتَ في الحلم، فماذا ستفعل بنفسك لو أنك بقيتَ معنا. هل سيكفيك انتحارٌ واحدٌ عندما ترى ما آلت إليه الأحوال. يصعبُ علينا أن نتخيل رد فعلك على مجريات أمور العرب الراهنة. فالشخص الذي ينتحر احتجاجًا، سوف يموتُ ويذهب، تاركًا الأثر واضحًا، وهو أثرٌ يظل يردد زاعمًا، مثل الصدى، أن لا فائدة من هذه الطريقة للتعبير عن الموقف.

سيقال لك: ليس مما يليق بالإنسان أن يرتكب الموتَ احتجاجًا على

الحياة. وربما كان هذا الكلام طيبًا من شخص يجلس في شرفة الليل ليرى المشهد العربي كما لو أنه الفصل المنسي من «فيلم أمريكي طويل»، كما اقترح «زياد رحباني» ذات مسرحية. لكن بالنسبة للذي ينظر إلى الحياة من شرفة البيت، ويرى الجيش الإسرائيلي يتقدم، «بأكبر الجزمات العسكرية قاطبة»، لكي يلقّن لبنان، «وهو هامش الحرية الأخير لكائنات تنقرض»، درسًا في لياقة الخضوع، سيكون شاعرًا مرهفًا مثل «خليل حاوي»، الذي لم يشعر بنأمة من طاقة المجابهة، في خريطة تمتد على أكبادنا من أزلٍ، «كأنه أبد الآبدين»، كمن يرى إلى سجونٍ متلاصقة سجانٌ يمسك سجانًا، «حسب مظفر النواب في وصف حالنا»، متفاديًا إسهابًا يتقنه خطاب العرب في مواجهة الدبابة الإسرائيلية.

معك حق يا «خليل».

لا نندبُ الواقع، ولا ننعي أحدًا، فكل شيئ جرى بالشكل الذي أرادوه، بمعزلٍ عنك وعنّا. لقد ذهبتَ لأنهم لم يكترثوا بأحلامك، وبقينا لأن أحدًا لا يكترث بنا. من حقك علينا الاعتراف بحقك في الذهاب عن الحياة، ومن حقنا عليك أن تعترف لنا بنجاتك مما نحن فيه من موتٍ لا يصفه الشعر.

أذكرُ، عندما سمعتُ نبأ ذهابك العاصف، خَطرتْ أمامي صورةٌ لا أنساها أبدًا، رأيتُ في موتك فراشةً رقيقةً وقعَتْ، بفعل المصادفات الموضوعية، على أسفلت الطريق، أمام جنازير دبابة مندفعة، ولفرط عدم التكافؤ بين الفراشة والدبابة، لم يكن خبر موتك قادرًا «في ذلك السياق» على منع الحدث، تمامًا مثلما كان الغزو والحصار يغطيان على ذهاب شاعر مثلك، شاعر بنى لنا الأحلام، ثم وقعَ ضحية لها. يقينًا إنك لم تلجأ إلى «الجِفت» بوهم صَدّ الحدث عنا، لكنك أردتَ «على الأقل» منعه عنك.

معك حق يا «خليل».

أما نحن فلم نعد بحاجة للانتحار على طريقتك، ليس لأن ذلك صعبٌ، ولكن لأن الموت يتقدم إلينا، بالثقة نفسها التي تقدمتَ بها إليه. ومثلك يعرف أن الموتى لا يقدرون على الانتحار. فالانبعاث الحضاري المشرق الذي توقعته لنا،

صار يتحقق بجدارة ولكن بالنقيض، النقيض الذي يجعل الماضي مستقبلَ الناس بلا استثناء. وأصبحَ سُعاةُ الماضي وسَدَنته يجدّون في عملهم «خِفافًا، كما تخيلتَ غيرهم»، من أجل تأكيد حقيقة واحدة كل يوم، وهي أن الوهم الكبير الذي سمَّيناه مستقبلًا، لم يكن سوى قبرٍ يَرصدُ من تسوّلُ له نفسه، فيصدر عن إيمان بتصديق وهم التقدم، كما لو أنه الأمل الماثل والحق الصراح.

لو رأيت إلينا الآن يا «خليل»، سوف تنظر إلى المشهد، وتصاب بدهشة الطفل، لفرط المفارقة التي يتميز بها مشهدنا عن المشهد الذي هربت منه وأكثر من ذلك، قياسًا للمشهد الذي تخيلته لنا في شعرك. فروح التقدم والتنوير والحضارة سوف تكون دليلًا لا يقبل النقض، بأن ثمة شخصا ينبغي أن يزاح، إما بالقتل أو... بالقتل، ما من خيار أقل موتًا يا «خليل». وإذا تسنى لك وأصغيتَ قليلًا ستسمع قصصًا تجعل الوليد يهرم، مثل سمكة تنسى عادة الماء بغتة.

ولكي نقول لك الحقيقة كاملة، لابد أن تصدق بأنك ذهبتَ، «يوم ذهبتَ»، في واحدةٍ من أجمل حالاتنا المعنوية، فيومها كان الجيش الإسرائيلي يجتاح لبنان ويحاصر بيروت، ردًا على جذوةٍ كانت لا تزال تتشبث بنا «لئلا نقول العكس فنخطئ». يومها كنا نستطيع الشعور بأن العدو كان عدوًا واضحًا وصريحًا، نقدر أن ندعوه كذلك ويجوز لنا ويصحّ. أما الآن فمن يقدر على القول بأن لدينا أعداء واضحين، دون أن نكون عرضة للالتباس والوقوع في الشرك. هل دار بخلدك يومًا أن يكون المستقبل ضربًا من الشراك؟!

إذن،

ها نحن الآن أمام الشِراك مثل طرائد مرصودة، متاحة في العراء.

معك حق يا «خليل».

والذين لا يزالون يعتقدون بالمستقبل، عليهم أن يصدقوا بأنه ليس ثمة مستقبل لنا، ككائنات تعرف وحدها «من بين كل المخلوقات» أنها ستموت. الحيوان لا يعرف، وحده الإنسان يعرف ذلك. والمشكلة تكمن في أننا لا نستطيع تفادي وهم المستقبل حين يراد له أن يحدث. وكلما تفاقمت حياتنا، سيحلو لنا

الزعم بأن وسيلتنا للاحتجاج على موتٍ جائرٍ هي موتٌ جِهارٌ. إذن ما الفرق، ها نحن إلى الموت في كل الأحوال. ومعرفتنا ليست ذات قيمة ما دمنا لا نستطيع بها تأكيد الحياة وتكريسها في مواجهة الموت.

معرفتنا، «التي يفترض أنها تميزنا عن حيوان لا يعرف»، لم تعد ذات قيمة حياتية، إلا بالقدر الذي يُشبع غرورنا، ومن ثم يجعلنا جياعًا في شتى المجالات. ما الفرق، إذن. ما الفرق بينك «وأنت تعرف دون أن تقدر على تفادي الموت»، وبين الحيوان «وهو لا يعرف أن الموت له بالمرصاد».

الحيوان لا ينتحر، لأنه لا يعرف بأن الموت هو أحد الحلول المتاحة أمام الكائن. ربما لأنه لا يعرفُ مستقبلًا محدقًا به يتوجب تفاديه بالموت عنه، لذلك فهو يقع في الشرك تباعًا، يقع المرة تلو الأخرى، دون أن يعرف. وها نحن «الذين نعرف» نقع مثله، المرة تلو الأخرى، ليستوي الذين يعرفون والذين لا يعرفون.

معك حق يا «خليل».

ولو أنك تأخرتَ قليلًا، لتيقنتَ بنفسك من الأمل الذي صار وهمًا. لتأكدتَ بنفسك بأن المستقبل الذي يتحدثون عنه، والذي يحقنوننا به طوال الوقت، لم يكن سوى الماضي. إننا نقفُ الآن في المستقبل الذي ادخروه لنا خِفيَةً، «وقت كنا نتردد في الجَهْر بأحلامنا خيفةً». هذا هو المستقبل فحسب، وليس ثمة مستقبل غيره على الإطلاق. حتى الذين تَصدّوا مؤخرًا للتبرّع لنا بمستقبلٍ بديل، اقترحوا علينا أكثرَ الظلامات توغلًا في الماضي، لكي نصدّق بأنهم سدنة مستقبل سحيق، «وساحق»، إلى هذا الحد، حيث يلوّحون لك بحريةٍ، ينحرونك بها لاحقًا. الذين يروّجون لماضٍ داهم، «يسعون إليه على جثتك»، لكي يكون بديلًا لواقع فظ، «لا تحبه، وأسوأ أفضاله أنه شرٌ يمكنك تفاديه». هؤلاء «الذين ... الذين ..»، يجب أن لا يبالغوا علينا كثيرًا، كي لا تصير المراثي التي نعدّها لخليل حاوي مدائحَ نجهشُ بها ونتوشّحُ، فنصدّقُ ذهابَه، بوصفه احتجاجًا مشروعًا ضد شرعيةٍ تَضعُ حبالها على غاربِ عدوٍ، يأخذنا أينما أراد .

أما الذين خَفّتْ موازينُهم واضطربت اسطرلاباتهم، نتمنى عليهم الا

يجعلوا، «فيما يزيدون في التعسف وتبادل أدوار الفارس والفريسة»، من الحق الذي لا يزال، مع «خليل»، بديلًا متاحًا ومشروعًا لنا، أفرادًا وجماعات، في ظل واقعٍ يفتقر إلى شرعية البيت، ولا يكفّ عن شريعة الغاب.

الحق، الحق معك يا «خليل».

عبدالعزيز مشري،
عاش حياته كأنه يفعل شيئًا آخر

«دمي غسلته في المستشفى صباحًا، وقلمي عبأته قبل قليل بالحبر الأسود».

هكذا كان يمارس الروائي السعودي «عبد العزيز مشري» طقوسه طوال أكثر من عشرين عامًا، لكي يغادرنا في مساءٍ شاحبٍ على سرير أحد المستشفيات، التي هرب منها طوال عمره، معلنًا أن صراعه مع الحياة قد انتهى، وبقي أن يبدأ مجابهته الكونية مع الموت. إن تجربة هذا الروائي مع المرض تشكل واحدة من بين أكثر تجارب الأدباء العرب طولًا وكثافة لا بل وأكثرها صراحة.

في المرة الوحيدة التي التقيت فيها عبد العزيز كانت صدمتي بحالته الصحية كفيلة بمنعي عن النطق لبعض الوقت. فيما هو يجتاحني بشغف الفرح كأنه يلتقي صديقًا افترق عنه يوم أمس. وعندما كان يقول لي إنني أعرفك، اعترفت له بأنني لا أزعم ذلك. قلت في نفسي: «هذا شخصٌ يعيش حياته فيما يفعل شيئًا آخر».

لم يكن يعترف للحظة بأن هذا الجسد، الذي كان يخذله شلوًا شلوًا، هو أكثر من مركبة كونية للانتقال إلى الفعل الأهم، والذي كان عند عبد العزيز هو الكتابة. منذ سنواته الأولى مع المرض «حسب سيرته في كتاب مكاشفات السيف والوردة» أسَّسَ لحياته صيغة تجعل العلاقة بين الجسد والروح بمثابة المسافة بين الحلم والواقع، بحيث يتشكَّل الصراع بينهما في صورة جسد يتشبث بالجذور ليهبط بالشخص إلى ما تحتها، في حين تتألق الروح ناهضة بالشخص إلى الأعالي لتحقيق الأحلام.

الكتابة كانت حلم مشري الدائم. والقوة عنده لا تكمن في عضلات الجسد، إنما ينبغي أن تتجلى في شهوة الانتقال الروحية إلى ضفاف العقل والمخيلة.

(تلك المقدرة الجبارة، التي لا تستسلم لأي قوى أخرى في الطبيعة، ولا تقف أمام صخور الطريق أبدا. إنه العقل البشري العجيب، تلك الغابة المختلطة بالوجدان والأمل، والرغبة في تصعيد الحلم إلى الحقيقة) يقول عبدالعزيز مشري.

هذا التصعيد الروحي الذي كان يجترحه مشري مثل مستحيلات تضاهي طاقة البشر العاديين، من أجل إقصاء العجز المهيمن على المادة الجثمانية والذي

هو عادة يُعيقُ الحركة الفيزيائية في الإنسان.

ليس سهلًا أن تشاهد شخصًا يفقد أعضاءه يومًا بعد يوم، فيما يكتب نصوصه المتلاحقة يومًا بعد يوم. لم يكن سهلًا على الإطلاق أن يقايض الإنسان بجسده نصَه الجديد. فمقابلَ كل قصة أو رواية أو مقالة كتبها عبد العزيز مشري في السنوات الأخيرة من حياته، كان يخسر فلذةً من فلذات جسده، يفقده بالمعنى المادي الفعلي للتعبير وليس المجازي فقط. لقد كان «يفرد دماءه على الورق دون محاباة».

لقد تَعذَّبَ أضعاف ما كَتب.

هذا هو الشعور الذي انتابني، وأنا في غيمة الهلع التي غطتني لدى سماعي خبر وفاة عبد العزيز. وقبل أن أستعيد تماسكي، اندلعَ التصور المخيف لهول الآلام التي يتحملها الكائن عندما يبعث ملاك الموت بريدًا كسولًا لإنجاز مهمته بهذا البطء المخيف.

كنتُ أتابع أخبار عبدالعزيز من خلال صديقنا المشترك الروائي سعد الدوسري، الذي كان ملاكه الرهيف والحامل كيس عظامه من سرير إلى سرير، مأخوذًا بفكرة الصديق الذي يشعر بأظافر صديقه متشبثة بالحياة، أظافر موهنة، لكنها، لفرط شهوة الكتابة، تكاد تخمش شغاف «سعد» الذي اتصل بي بعد منتصف ليل الموت الموحش من جدة، فأنهره: ماذا حدث؟

ليقول لي : كيف عرفت؟

كنتُ أتابع أخباره متفاديًا حقيقةً أُدرك حتميتها على الأصحاء فكيف بمن يحارب الموت بجسدٍ مفقودٍ، أو يكاد. لذلك عندما سمعتُ الخبر تيقنت بأن مقدار العذاب في هذه الحياة أكثر بما لا يقاس من المتعة، لكأن امتحان الكائن سيكون دائمًا أصعب من مسافة التجربة وكثافة الدرس وحصيلة المعنى وأفق الدلالات. فالموت هو الموت، سيكون قاسيًا قبل النص وبعده، أجاء باكرًا أم تباطأ أم تظاهر أنه صارم مثل الوقت.

ومن يريد إعادة اكتشاف تجربة عبد العزيز مشري في الحياة والكتابة،

محاولًا قياس المسافة بينهما، عليه عدم الاكتفاء بقراءة رواياته وقصصه، ففي اعتقادي أن فصل «الكتابة والمرض» على سبيل المثال، الذي نشره ضمن كتاب (مكاشفات السيف والوردة)، هو واحد من نصوص السيرة الخطيرة في تاريخ الكتابة العربية الحديثة، وليس هذا بسبب صدقه «حيث الصدق لا يكفي حسب مشري نفسه» إنما لكون الدافع «غير المعلن» إلى كتابته هو الضرب بفكرة الموت عرض الحائط. فبعد أن نجح مشري في ترويض الموت «الذي ليس من صداقته بد» حسب تعبيره، وجعله أليفًا إلى درجة انعدام هيبته التقليدية، وهي هيبة ما كان لأحد منا إدراكها مثلما فعل مشري بالذات. راح يطوّع أطرافه المفقودة، والمرشحة للفقد، على فعالية واحدة كانت هاجسه الأوحد : الكتابة.

وبعدما أصبح الموت قرينًا تابعًا لا قائدًا مُتّبعًا، جاز لمشري «بالكتابة أيضًا» أن يتبادل التنكيل معه، بالمعنى الذي يُظهر لنا الصراع متكافئًا، رمزيًا على الأقل. فقد كان مشري يحيا على طريقة من يعيش الحياة فيما يفعل شيئًا آخر، فليس ثمة مهمٌ لعبد العزيز، دائمًا، أكثر من الحياة: الكتابة.

عندما يعيد الدارسون مراجعة تجربة مشري «من خلال نص الكتابة والمرض» سيكتشفون أنه قد اعتبرَ مرضه مهمةً سريةً لابد من إنجازها: بعد الكتابة/ قبل الموت.

وسيكتشفون أيضًا أن المشري كان يؤمن بالطاقة الغامضة في الإنسان، الذي لا يحتاج إلا إلى إدراكه جوهر اختلافه عن ضحالة قوانين الطبيعة المركبة، وقدرته على تحدّي تشريعاتها، ولذا فقد أدارَ مشري نشاطه الذهني، في محاولة اكتشاف قوانين جديدة خفيّة لها، وفي السعي إلى تركيبها بما يتلاءم وحاجاته.

لم يكن مشري ذاهبًا إلى مكانٍ بعيد، حين كان ينكّل بالموت ويضرب به عرض الحائط، وينجز نصًا جديدًا، ويغسل دمه في الصباح معبئًا قلمه بالحبر بعد الظهر، وحين كانت أطرافه تتقصّف عند منعطفات المستشفيات، وهو ينشغل بالعقاقير، مثل نطاسيّ، باحثًا عن تركيبٍ جديدٍ، كمن يريد معالجة شخص آخر، وحين كان يخرج من غيبوبة ليدخل في كابوس، ويتغرغر بأصدقاء

يتقلّصون، ويلهث في حضن أصدقاء يحملون كيسَ عظامه، يركضون به في عتمة الكتابة وشهوة القراءة، وحين كان ينهر الموتَ لئلا يغفل عنه منتعشًا بتبادل الأقداح معه. لم يكن ذاهبًا إلى مكانٍ بعيدٍ في كل هذا، فقط، كان يمتحن بنا الحياة والموت.

سعد الله ونوس،
شخصيّة النص

لم أعرف شخصًا سخر بالموت وتحداه «حرفيًا» بالكتابة، مثل سعد الله ونوس. ثمة غموض يصعب تفسيره في الطاقة الخفية التي كانت تجعل من ونوس حصنًا هشًا، يخترقه الموت دون أن ينال منه. وهذا ما يمنح طبيعته الإنسانية كثافة تضفي على علاقته بمن حوله سحرًا خاصًا يعكس المشهد، ليصبح الآخرون بحاجة للإسناد المعنوي أكثر من سعد الله نفسه. فعندما كنت أقرأ ما يكتبه ونوس عن لحظات تجربته مع المرض والعلاج وصعوده المعراجي، في كل مرة يخرج من غفوة العلاج، مسرعًا إلى الكتابة، أشعر بأن ثمة مبدعًا يستطيع أن يثبت قدرة الكتابة على حماية الإنسان من القوى الأخمشريرى، مهما كانت ضارية وعدوّة وبغيضة، حتى الموت نفسه. وهذا ما ينفي صفة الأعجوبة التي كان يحققها ونوس طوال سنواته الأخيرة، فالأساطير ليست ما يخطر على بالنا، لكنه السر الحقيقي للإنسان، فيما يصدر من جوهره الواضح والجميل والصلب. لقد كان يعرف الطريق القادمة بنفس وضوح معرفته للطريق المنصرمة. ولم يكن يعمل طوال سنواته الأخيرة سوى وضع قناديله الخاصة على حواف تلك الطريق. قناديل ترشد المبدع وتضلل الموت.

اشتباك سعد الله ونوس مع الموت بذلك الشكل، من شأنه أن يختصر تجربته الحياتية والإبداعية التي نعرفها جميعًا. فهو من أكثر المبدعين العرب اشتباكًا مع قضايا الحياة، وهو لم يتوقف لحظة عن هذا الاشتباك بشكل ما. فقد كان في مركز الاحتدام اليومي، والجوهريّ، مع قضايا الحياة فكريًا وفنيًا وسياسيًا، وكان اشتباكه إشكاليًا بصورةٍ لا تدع مجالًا لشكٍّ في وضوح مواقفه وصرامتها ونقديتها. وهذا ما ظل يميزه عن أقرانه الذين استطاعت تحولات الحياة ومتغيراتها أن ترخي لهم الروافع والمعادلات، لكي نصادف مهادنة هنا ومساومة هناك وصمتا هنالك، وفي معظم الأحيان تنازلًا لا يليق بالمبدعين، الأمر الذي سوف يخدش صورة بعضهم وانسحاب الخلل على مصداقية مواقفهم ورؤاهم لتلك القضايا التي لم تكن تحتمل الالتباس. هذا الاشتباك الإشكالي هو الذي صاغ صورة ونوس، الشخص والنص، في أذهاننا، وفي نسغ تجربتنا

الإنسانية والثقافية. لذلك فإن الشعور الذي ينتابني الآن وأنا أتجرّع حقيقة غيابه، هو ذاته الشعور الذي سينتاب شخصًا يصحو كل صباح ليكتشف أن عضوًا منه أصبح مفقودًا. والمشكل الأكثر تعقيدًا وفجائعية، كَون هذا الفقد لا يطال أعضاء الجسد، ولكنه يطال أعضاء الفكر والثقافة والإبداع، والحساسية الإنسانية خصوصًا، كأنْ يفقد المرء حساسية الضمير مثلًا، كيف يمكن توقع شخص يصحو ذات صباح ليجد أنه بلا ضمير؟!

لعل سعد الله ونوس كان يشكّل، بالنسبة لعدد لا يحصى من المثقفين والمبدعين العرب، الضمير المعلن والقادر على الجهر، في مشهد الصمت، وكانوا يقنعون بذلك، ليتسنى لهم الذهاب إلى النوم براحة زائفة، على أساس أن هناك مَنْ يحمل عنهم عبء المجابهات. لقد كان ونوس أحد علامات الضمير العربي الشجاع، الذي صار يتقلص ويندر.

لم ألتق بسعد الله نوس شخصيًا. هاتفته مرة واحدة قبل سنوات فقط. لكنني، منذ أن قرأتُ له «حفلة سمر من أجل حزيران»، لم أتوقف عن التعرّف عليه، بصورة يمكن وصفها بمرادفة روح معذبة تقدر على إسعاف روحي في لحظات محددة، «أقدر أن أحصيها مع نفسي الآن». وبعد أن قرأتُ نصه الجهنمي الذي سرد فيه تجربته مع العلاج، رغبتُ فعلًا أن أكتب عنه، لكنني لم أجرؤ. لقد انتابني الخوف تمامًا. أنا الذي أتقاطع مع هذه الحالات بشغفٍ غامضٍ، لم أجد شجاعة لكي أقول عنه شيئًا لا يزال ينداح في داخلي. شيءٌ يتصل بتجربة الموت والكتابة. ولا أعرف كيف سيمكنني هذا، في مستقبل الأيام، الكلام عن هذا الأمر، لا أعرف ما إذا كنت سأقوله بالموت أم بالكتابة.

في ذيل النشرة الإخبارية، لمحطة فضائية لبنانية، اعتدل المذيع فجأة، وشاب صوته حزن مفاجئ، ليقول : «الفنان المسرحي سعد الله ونوس ..»، فنترت عضلات رقبتي نحو الجهاز متيقنًا أنها الصاعقة الكامنة. لم أستطع تمامًا تمييز باقي كلام المذيع. وعندما انتقل الكلام لمذيعة أخرى تحكي كلمة صغيرة عن الفقيد. خُيّل لي أن كلمة الفقيد تكاد تشمل عددًا من الأصدقاء، أعرفهم شخصًا شخصًا،

قفزوا في حواسي كلها بغتة. وكنتُ قد فقدتُ السيطرة على جسدي تمامًا. فالأمر بالنسبة لي بات قاتلًا بشكل مضاعف.

المصادفات رشحتني هذه اللحظة لموقف غاية في الصعوبة. فقد كنتُ أتهيأ لمغادرة المنزل للذهاب إلى الصديق «جواد الأسدي» الذي وصل البحرين في اليوم السابق. ومَنْ يعرف طبيعة العلاقة الإنسانية والفنية والفكرية بين جواد الأسدي وسعد الله ونوس، يستطيع تخيل الموقف الذي كنت أتخبط في براثنه لحظتها. كيف سيتسنى لي نقل مثل هذا الخبر لجواد الأسدي. لا أحسن التصرف أبدًا في مثل هذه المواقف على الإطلاق. خرجتُ مثل الضائع الوحيد، لا أجسر على الذهاب إلى الفندق لمقابلة جواد، وأخشى في الوقت ذاته من أن يُنقل الخبر إليه بصورة قاسية. لكن ترى هل يمكن أن تكون طريقة نقل الخبر أكثر قسوة من الخبر ذاته؟ لم أعد قادرًا على تقدير الأمر. بعد أن تولى صديق مشترك هذه المهمة. جلستُ إلى جواد الأسدي، لأشهد احتقانه. تبادلنا صمتًا كثيفًا. تبادلنا فداحة الحدث، اتصلنا بمناخ فجائعي تواطأنا على اللقاء من أجله، دون أن نعرف أننا نفعل ذلك من أجل سعدالله ونوس، كأن نزوعنا الفطري الغامض للأحزان موصولًا بشبكة تمتد بالتاريخ.

بعد سعد الله ونوس، لم يعد للموت هيبته المعهودة، فقد نكّل ونوس بالموت ومثّل به، بصورة جعلتْ منه سياقًا مألوفًا قابلًا، يمكن للكتابة أن تجابهه، وتتحكم في حركته ومساره ب»إشارات وطقوس» بشرية، تمنح الإنسان الفسحة اللازمة لإنجاز بعض المهام الضرورية، قبل الذهاب. لم يعد الموت، بعد سعد الله ونوس، قادرًا على فرض شروطه على المبدع، عندما يكون هذا لم ينجز مشروعًا يشتغل على إنجازه. فقد تمكن ونوس من تأجيل لحظته بصورة لم يسبق لها مثيل، حسب علمي، في حالات شبيهة لدى مبدعين آخرين، حتى في تجربة نيكوس كازنتزاكيس، الذي كان في أيام مرضه الأخيرة، يقف على رصيف الحياة، ليطلب من المارة الأصحاء أيامًا إضافية لكي يتمكن من إنجاز الكتب المكنوزة في داخله لئلا يموت بها.

حسين مروّة،
لم تزل الغابةُ والوحشُ لا يفهم

(1987-1910)

ها هي الغابة تُعلِنُ أن المكان لها[3]، والزمان أيضا. وعلينا أن نتلفّت بأعناقٍ أكثر توتّرًا، ونعبأ بذلك.

المساء الأخير في هذا الأفق يتكشّف، مثل وحشٍ يضع الكواكب في الخرج وينحز خاصرة وحشٍ آخر. ها هو القتل يعاقب العقلَ لأنه هنا. ولأن الينابيع لا تنضب عندما تجفّ الجهات كلها. رجل يتجاوز السبعين، يقف على كتابةٍ مفعمةٍ بشهوة الحياة. كتابة تخترق التاريخ وتمنح الوقت مجدًا. يقفُ أمام قاتله. أسرته المأخوذة في ذهول الموت، الذي لم يجسر كل هذه السنين. الموتُ الجبان الأضعف من الحياة، كان هناك، في تلك البرهة الهائلة. والأسرة الرهيفة تشفُّ عن احتدام النيازك مثل كلامٍ ليس له سِعةٌ ولا تَسَعَهُ اللغات. الفوهة الماثلة تضطرب أمام الجسد الشائخ. أمام قاتله يقف. يريد أن يسأل. لكن لم يعد أي سؤال جدير بهذه البرهة الهائلة. ما دامت كل تلك الكتابة التي، طوال سبعين عامًا، لم تحصّن هذا الجسد ضد الغابة. فإن الرصاصة التي، لم تكن طائشة، تهجّ في جنون الوحش، لن تفهم الآن. كأنه في تلك البرهة الهائلة، قد أدركَ كل شيء، مختزلًا العمر والأسئلة، وافترَّ ثغرهُ عن ابتسامةٍ تليق بلحظةٍ جهنميةٍ مثل تلك.

أمام قاتله يقف. بجسمه المسالم. كم يبدو ضئيلًا ذلك القاتل، أمام الجسد الصغير المكتنز بالفكر والمحاكمات، ضئيلًا ضئيلًا حتى كأنه بحاجة لأن يتراجع خطواتٍ، رافعًا رأسه، فتتطوّحُ رقبتُه إلى الخلف ليرسل نظراته نحو هذا الشموخ الذي يفترُّ عن ابتسامة طفل يولد توًا.

القتل في مواجهة العقل..

أمام قاتله يقف، يلتفت ناحية أحداق الأسرة الملتهبة، يطمئنها بتلك الابتسامة التي تفهمها الأسرة جيدًا، ويجهلها القاتل.

لا كلام.

«هذه خاتمة الأشياء التي حاولتُ، حياتي كلها، أن أغيّرَ تكوينها. ها هي تستعد للفتك بي». قاتل لا يحسن التفكير يصوّب فوّهته الوحشية لرأسٍ عَلَّمَ

3 مجلة "كلمات" العدد الثامن - 1988

أكثرَ من جيلٍ كاملٍ درسًا في النظر والعمل.

لا كلام.

يضع حنانه في قلوب تتأرجح بين الفقد والقتل. يلقي نظرته الودودة على غموضٍ مباغتٍ يقتحم كل من حوله، فيما تتوضّح أمامه الخاتمة.

أمام قاتله يقف.

«من سيكمل بقية المشاريع التي أعمل بها، كثيرون يسألون عن المجلد الثالث من «النزعات». كيف يتسنّى لي أن أشرح، وكيف يتسنّى لهم أن يعرفوا؟»

والقاتل متكوّم وراء فوّهته الهوجاء.

لم تزل الغابة موجودة، والوحش لا يفهم شيئا.

وهو يتخلّى عن كل رغبة في تفسير ما يحدث،

لا لأسرته المرتجفة، لأنها ستفهم حتمًا،

ولا لقاتله، لأنه لن يفهم أبدا.

لا شيء يحصّن الكاتب ضد القتل، بأي شكلٍ كان. لكن من المؤكد أن الموت لا يطاله. ففي اللحظة التي تهاوى الجسد القديم متشظّيًا تحت وطأة الرصاص، بدأت الكتابة تزداد توهّجًا، وتتألّق الحياة.

ليست متكافئة هذه المجابهة : جسدٌ متعبٌ يتشبث بأوراقٍ كثيرةٍ، وقلم. في مجابهة عضلات غبية مدججة بترسانة من الجحيم. لحظات لا يحتملها خيالنا. ويتساقط الجسد الشائخ على أرض المنزل، وعندما يستدير القاتل خارجًا، فإنه يذهب إلى مجهولٍ أهون منه الموت. يصطدم الجسدُ الشائخ بمسوّدات مشاريعه العديدة. ويسقط القادم في عتمة، إنه يسير في الليل. وأمام الشهيد نهارات لا تنتهي. أي مجدٍ توهمه ذلك القاتل؟ كم ارتفعت قامته؟ لو جمع كل مؤلفات الشهيد ووقف عليها فلن يزداد ارتفاعًا إلا بوصات قليلة، فيما تعلو قامة الشهيد شامخة وهو يرسل ابتسامته الوحيدة التي لم تفارقه حيًا، لم يتخلَّ عنها قتيلا.

ستذهب الآن.

صارت رسالتُك واضحةً. وقد وصلت إلى حيث تصير حياةً لبداياتٍ لا

تُحصى.

لقد كنتَ تحسن الحضور، وها أنت تحسن الغياب أيضًا. وآن لنا أن نحسن التذكّر. يفرغ القاتلُ من شجاعته، ويخرج صافقًا الباب وراءه لينساه العالم كله. بينما يتوهج الشهيد في الذاكرة.

إنه لن يجرؤ أبدًا على المفاخرة بأنه قتل رجلًا يدعى «حسين مروّة».

أية مَذَلَّة في شجاعة من هذا النوع؟! وأي عقل يجرؤ على تبرير شجاعة كهذه؟!

ستذهب. لستَ الأول. لست الأخير، فالغابة لم تزل موجودة. والكتابة لا تحصّن الكاتب. وما دمنا في أجمل غابات العالم، وأكثرها غزارة فعلينا أن نعبأ، ونكترث، ونتحسّس جثة «حسين مروّة» فينا.

جمال عبدالناصر،

نموذجٌ يصقل الأحلام

1

في «حركة القوميين العرب»، كنا عندما يستقبل الرئيس جمال عبدالناصر السيد «محسن إبراهيم» (أمين عام الحركة)، نشعر بقدر كبير من الافتخار، ونعتبر ذلك حدثًا نوعيًا في مسيرة نضالنا آنذاك.

بالرغم من أن (حركة القوميين العرب) قد تأسست قبل ثورة يوليو 1952، إلا أن الحضور العربي لجمال عبدالناصر قد منح عملنا النضالي زخمًا ثوريًا نوعيًا، وساهم في تكريس «حركة القوميين العرب» بوصفها الحاضن التاريخي للمدّ الناصري في عموم الوطن العربي.

2

وفي البحرين، كان مجرد التداول التنظيمي لأفكار عبدالناصر يعتبر قرينة إدانة تستدعي الملاحقة الأمنية.

أذكر أن خطب عبدالناصر كانت مناسبات وطنية يجري الاستعداد، الجدّي والمنظّم، لها، فرديًا وجماعيًا، والالتفاف حول أجهزة الراديو من أجل الاستماع للخطاب. وربما تُعقد، بعد ذلك، اجتماعات تنظيمية، أو غير تنظيمية، لمناقشة أطروحات ودلالات تلك الخطابات، وقد يصبح بعض تلك الخُطب من بين أدبيّاتنا التثقيفية.

الحقُ أن الموقف النضالي الذي كان جمال عبدالناصر يؤكد عليه، يتصل دومًا بدعم النزوعات التحررية في مجمل الخليج والجزيرة العربية. وأذكر أنه في أكثر من مناسبة كنا نلاحظ، بفرح غامر، كيف أن استقبال جمال عبدالناصر للشخصيات المناضلة أو الطلابية الناشطة، في فترات مختلفة، كان معبّرًا عن موقف إيجابي داعمٍ لتوق الشعب العربي في هذه المنطقة، للتحرر من الاستعمار والرجعية، الأمر الذي كان يمنحنا دفعًا معنويًا كثير الفعالية.

3

لقد أصبح المشروع الناصري جزءًا مكوّنًا من رؤيتنا القومية للتحرّر والاستقلال، طوال فترة نضالنا في «حركة القوميين العرب».

وكنا قد تابعنا مشروع الوحدة العربية بشغف، ورأينا، وقتها، في وحدة مصر وسورية النموذجَ الكفيل بتحقيق الحلم العربي الكبير.

وكنا نتابع، بحماس كبير، كافة مراحل مباحثات الوحدة. ولعل بعضنا لا يزال يذكر المجلد الكبير، ذا اللون الزيتوني، الذي طبعته مؤسسة الأهرام (محمد حسنين هيكل) لمحاضر محادثات الوحدة، وأتذكر خصوصًا تعليقات عبدالناصر، في إحدى خطبه الجماهيرية، على تلك المحادثات، مشيرًا لتردد وارتباك أحد أعضاء حزب البعث في المحادثات، (الذي كان يردد كلمة «يعني، يعني» وهو «مايعنيش حاجة»)، لتذهب مثلًا.

4

ثقافيًا، كان الفكر الناصري أحد العناصر المكونة لمعرفتنا السياسية، فقد دفع ذلك الفكر بعض الكوادر النضالية في البحرين، في ستينيات القرن الماضي، لتكوين خلايا حزبية باسم (التنظيم الناصري/ الناصريين). وليس من غير دلالة أن أهم الاندماجات التنظيمية التي حدثت في مرحلة التحولات الفكرية والحزبية أوائل السبعينيات في البحرين، تمّتْ بين «حركة القوميين العرب» وأطيافها وبين الخلايا الناصرية. وتعتبر تلك المرحلة من بين أهم فترات النضال الحديث بتاريخ العمل السياسي في البحرين، معتزًا بمشاركتي الحزبية في تلك التجربة النوعية.

5

والذين تابعوا جريدة (الحرية) في تلك الفترة، يمكنهم استحضار التداخل الروحي بين فعاليات وبرامج وأدبيات «حركة القوميين العرب» والتجربة الناصرية برمتها، وكنا في البحرين نشعر بحضور جمال عبدالناصر بوصفه النموذج الثوري

الذي يستطيع صقل أحلامنا، غداة كل ظهور أو مناسبة أو موقف. حتى أن زيارة (تشي غيفارا) للقاهرة ولقاءه مع جمال عبدالناصر يعتبر اللقاء المثالي للنضال الثوري في العالم، في رأينا آنذاك.

6

أحبُ أن أتذكر كلمتين من الأدباء العرب، قيلتا بعد وفاة جمال عبدالناصر. كلمتان تختزلان، بالنسبة لي، جانبًا إنسانيًا من تجربة عبدالناصر في مصر والعالم العربي.

فقد كتبَ الأديب المصري يوسف إدريس: «لقد شقَّ الفلّاحُ المصريّ جلّابيته الوحيدة حزنًا على موت عبدالناصر».

كما كتبَ الشاعر الفلسطيني محمود درويش في مرثيّته لجمال: «نعيش معك، نسير معك، نجوع معك، وحين تموت نحاول ألا نموت معك».

وظني أن البحرين قالت عن جمال عبدالناصر مثل هذا، بطريقةٍ ما.

الماغوط،
لستَ محسودًا على الموت، ولسنا على الحياة

1

كانت جائزة سلطان العويس ستندم لو أنها تأخرت قليلًا عن الفوز بالشاعر محمد الماغوط قبل رحيله. بهذا الشكل أحبُّ أن أرى إلى لا معقولية التعثر المرير لبعض ملابسات تكريم المبدعين في حياتهم النشيطة، سيبدو عبثًا الكلام على المبدع، بوصفه كذلك، بعد أن يرحل عن عالمنا، وسنكون أقل منه بدرجات غامضة، من حيث طاقة إدراك ما حدث له بعد الموت وقبله في لحظة واحدة، فمن حالة عدم الاكتراث التي يمعن فيها السلوك العربي تجاه مبدعيه، ثم الانتقال بسرعة البرق إلى حالة الاحتفاء الفادح بعد موته مباشرة، كما لو أن ثمة من ينتبه فجأة إلى وجود شخص يستحق الحياة أكثر منا، حتى لكأنني أسمع رغبة بعضنا في التبرع بوقت إضافي له لكي يستمر في الحياة، إن كان ذلك ممكنًا.

2

كلما مات «ماغوط» انبثقت قصيدة جديدة في شاعر جديد.

لم يكترث الماغوط بشيء مثلما اكترث بالحياة، تنكيلًا بموتٍ تعذّر عليه أن يجرأ على شاعر مثله. منذ الحزن والجدران التي لا تحصى، عرف الماغوط، أكثر منا، أن الموت أصغر منه. بعد الحياة الزاخرة والتجربة المكتنزة بعذابات تضاهي الموت، ماذا يعني موت كهذا.

تيسر للماغوط أن يكتب على هواه، من الثرى حتى الثريا، كما لم يفعل شاعر من جيله، حتى أنه تشبث بعفوية الفلاح الأول، تحصّنا ضد العطب الموشك عند كل تحول يمكن أن يكون عرضة له.

كتب على هواه.

منذ أن أدهش أعضاء خميس مجلة «شعر»، حتى المقالات التي استنفرت بعضهم لعبثية استعادتها للمنجز الماغوطي، غير أنه لم يكن يكترث، حيث «هواه» هو الحاكم، مهما كان، فهو كائن ينطق عن «هواه» بامتياز.

3

التقيته مرتين.

المرة الأولى، في مقهى فندق الشام بمصافحة صباحية.

تقدمت إليه، عرّفته بنفسي.

فقال: هذا أنت؟! أهلًا. اجلسْ.

لكنه لم يضف شيئًا، متوقِّعًا الكلام من جهتي، أنا لا أحسن التصرف في مثل هذه المواقف، ليس ثمة ما أقوله له، عبّرتُ له عن سعادتي بلقائه، وانتهيت.

اكتفيتُ منه بالكلمات الثلاث الصغيرة. وحين طلبتُ منه ما يفيد ملفًا خاصًا نعمل على نشره في موقع «جهة الشعر» عن الشاعرة «سنية صالح»، حرّك أصابعه التائهة على عروة عكازه، كمن يهم بالنهوض، وهي حركة فضحت كلمته الأولى: اجلسْ. كائن نافر هو. لكنه لم ينهض. هبط ثانية بكامل جسده على قاع مقعده، وقال في شبه تنهيدة: «لكنها كراتين كثيرة».

ثم أردفَ موضحًا: كيف لي أن أبحث في كل علب الكرتون تلك، الصور والأوراق كلها هناك.

نطقَ كلمة «هناك» لكي أشعر بأن «هناك» هو المكان البعيد عنه جدًا، وخشيت أنه يقصد المسافة نفسها التي تفصله عن «سنية صالح» هذه اللحظة، مسافة لا علاج لها عند أحد، احترمتُ ما أبدى وما أضمر، فليس بيننا صداقة تكفي لدفعي لأي نوع من المثابرة في الإلحاح، إنه لقائي الأول معه، وهو قال لي «هذا أنت؟!»، وأنا، لحظتها، كنت الأكثر ارتباكًا، تأخرتُ عنه طوال هذه السنوات، هل آتي إليه الآن لكي أطلب منه ما يتصل بحميمته.

اكتفيت بذلك.

غير أنه استدركَ، مثل رغبة نادرة في التخفيف من إحباطي، وقال: عليك أن تذكّرني دائمًا، هذا هو رقم هاتف الدار، وذكرني، ربما.. أنا متعب الآن، لازم أمشي..

أذكره «دائمًا»!!.

ربما لأنه سينسى «دائمًا»، ثمة شعرية ماكرة أحبيتها، ربما لكونها استمرارًا لنصوص الشاعر.

لكنني فعلًا كنت قد اكتفيت تلك اللحظة، يجب أن أترك الشاعر في حاله. في ما بعد، شَرَح لي أصدقاءُ يبتسمون كثيرًا، «إنه ضنينٌ بكل ما يتعلق بزوجته الشاعرة سنية صالح، وربما يكون قد جانبك التوفيق في أن تطلب منه ذلك في لقائك الأول معه».

فتيقنت أنني لا أزال أرتكبُ حماقات الحماس بأشياء لا يكترث لها الآخرون.

4

المرة الثانية، قبل شهر تقريبًا، فيما كان يصعد خشبة مسرح حفل جائزة العويس بعكازته ذاتها، وبمساعدة مرافقه وطبيبه الخاص، متقدمًا لاستلام جائزة سلطان العويس في حقل الشعر، يتقدم برشاقة «العصفور الأحدب» العجوز، يفتر ثغره عن ابتسامة تشي بجدارته بالجائزة، وعدم اكتراثه الفادح لتأخر الجائزة أو تقدمها، فهو يستحقها قبل كثيرين سبقوه إليها، وهذه حقيقة لا تقلل من شأن أحد ولا تعطّل أحدًا عنها.

الشاعر يدرك أن اسمه زينة للجائزة، حتى إنه عندما استلم الدرع البلوري لاحظ سريعًا أنهم سلّموه درعَ شخص آخر، فلفت نظر أحدهم، تم استدراك الأمر ليستعيد الشاعر بلورته الخاصة باسمه.

جلس الشاعر أولًا، على المقعد الأول، في استراحة هي الأولى من نوعها لشاعر امتهن الحزن والانتظار كما لم يفعل شاعر عربي على شاكلته.

5

الآن.

نتمنى على الماغوط أن لا يبالغ كثيرًا في رحيله، فلسنا مستعدين فعلًا لتقبل هذه الفكرة بالسرعة العادية. أصدقاؤه ومحبوه يشعرون برغبة التريث في الاستسلام لفكرة غيابه المبكر. 72 عامًا ليس عمرًا كافيًا لرحيلٍ متسارعٍ، وأكثر من عشرين كتابًا لا تشكل قرائن كافية لمكتبة شخص غائب، نتمنى عليه أن يتيح لنا وقتًا إضافيًا نُقنع فيه الذين تكلموا عن الماغوط أكثر مما درسوه، ونسعف بها الذين كتبوا في هوامشه، وهم يزعمون أنه كفّ عن الشعر منذ كتابيه الأولين، في محاولة لنفيه كاملًا في نفس اللحظة. غاب عن هؤلاء أن الشعر ليس في النص فحسب، فالشعر هو ضربٌ من سلوك إنساني باهر الإبداع، والشعر كذلك طريقة حياة لم يغفل عنها ولم يفرّط بها محمد الماغوط، والشعر هو أيضًا أسلوبٌ في إنعاش موهبة النقائض بلا هوادة في عالم السكون والأجوبة والمداهنات.

نتمنى على الماغوط أن لا يذهب بهذه السرعة العادية، فثمة أجيال من شباب ما زالوا يرون فيه التجربة الأبكر والأكثر استمرارًا في النموذج الأول لشعرٍ لا يزال يثير غيظ المطمئنين، ويستفز حفيظة المحافظين. أجيال بالكاد سمعت عن الماغوط لكنها تقدر على التشبث بعناصر تجربته الأولى في الشكل الذي يغني تجاربها ويمنحها نعمة الشعر.

نتمنى على الماغوط أن يقبل منا تشبثنا بعطاياه الباكرة، مثل قناديل لا تزال تصلح لعتمة كثيفة، شريطة أن يسمع هو أيضًا نصيحته القديمة للشاعر «بدر شاكر السياب»، حين قال له: تشبث بموتك أيها المغفل.

لنقول له:

لستَ محسودًا على الموت، ولسنا على الحياة.

موت محمود درويش

1

ثمة حكاية تقول إن الفنان «فان غوخ» ذهب لرؤية المرأة التي أحبها - وهي قريبة له - لكن والدها رفض ذلك، فخرج إلى المقهى القريب ووضع كفه مبسوطة فوق لهب الشمعة طالبًا أن يراها بقدر المدة التي يتحمل فيها لهب الشمعة. وراح ينتظر أن يسمعه أحد. لكن أحدًا لم يكترث له.

لكن «فان غوخ» واصلَ تركَ كفّه في مكانها، لتمر الدقائق وتنبعث رائحة جلد باطن كفه المحترق مثل وردٍ يابسٍ في الجمر. ولم يحرّك كفّه. فصرخت فيه امرأة في المقهى: ماذا تفعل يا مجنون؟

فقال لها «فان غوخ»: لكي تعلم أنني أحبها إلى هذا الحد، وأستحقها أكثر من هذا.

2

كم من واحدٍ منا كان مستعدًا أن يضع يده على ذلك اللهب، في سبيل أن يُمنح الشاعر محمود درويش فسحة أكبر من الحياة، لو كان هذا ممكنًا، ومتاحًا، وذا جدوى؟

3

أظن أن ثمة مَنْ لا يُحْصَون كانوا على استعداد لفعل ذلك، رجاةَ أن يصدّوا الموت عن الشاعر. هكذا، ببساطة، أحبُ أن أرى الحبَ عندما يتعلق الأمر بالتعبير عنه وتحويله إلى فعل حياة. الشعر هو أيضا فعل حب خالص. منذ زمن طويل، تعلمتُ من الصديق أمين صالح، درسًا بليغًا في الحب. قال لي: ليس كافيًا أن تحب شخصًا، تحبه فحسب، لابد أن تقول له إنك تحبه، يجب أن يعرف ذلك، وأن يسمعه منك ويشعر به فعليًا.

4

إلى أي حد كان محمود درويش بحاجة لأن يعرف ذلك، يسمعه ويشعر به، ويلمسه، فربما ساعده ذلك على أن يتفادى موتًا هدده ثلاث مرات، وعاشه مرتين، وأوشك أن ينال منه طويلًا، وأصبح قتلًا أخيرًا.

أعرف أن قسمًا كبيرا من هذا الحب كان قد وصل إلى الشاعر، لكن الأمر كان أبعد من طاقة البشر على العمل والتصديق.

5

بالنسبة لي، كنت سأترك كفي هناك، وعلى أكثر تقدير، كنت سأنساها فوق لهب الشمعة،

وأعرف أن عددًا لا يحصى سوف يفعلون مثلي وأكثر.

فقد قال الشاعر: «ليتني شمعة في الظلام».

هل كنا ظلامًا حالكًا، إلى هذا الحد؟

6

لم يكن ذلك الموت موتًا لمحمود درويش وحده.

لقد مات في كثيرين منا جزءٌ مع الشاعر. هو الذي قال، في رثاء جمال عبدالناصر: «.. وحين تموت، نحاول ألا نموت معك».

7

كنت أقرأ، مثل نملة، حسب تعبير محمود نفسه، مئات الكلمات والمقالات التي نُشرتْ في وفاة الشاعر، وكنتُ أشعر فعلًا أن في تلك المقالات حبًا صادقًا وعميقًا وحقيقيًا. حتى بعد تخليص بعض تلك المقالات من سياقاتها الصحافية والرسمية والخطابية، سيظل ثمة حبٌّ متفجّرٌ عفوي في صميم تلك النصوص، حبٌّ تيسر لموت الشاعر أن يكشفه في لحظة غياب صاعق، يكشفه

لكثيرين من أصحاب تلك النصوص بالذات، لكي يتأكدوا، ربما لأول مرة كم أنهم ينطوون على طاقة حب تستحق العناية والتأمل والتشغيل في آلية حياتنا.

كنت أرى وأشعر في هذه النصوص تلك الطاقة التي لا يحتاج الكائن الإنساني لغيرها، ولا يحتاج الشاعر لأقل منها كي يواصل الحياة، فما بالك إذا كان الشاعر مشحونًا بعنفوان العواطف مثل محمود درويش.

8

يقينًا، ثمة من لا يحصون، من أصحاب هذه النصوص، وغيرهم أكثر، كانوا على استعدادٍ لأن يتركوا أياديهم هناك، فوق لهب الشمعة الأحمر الذهبي بذبالته الزرقاء، من أجل أن يظل محمود درويش حيًا.

9

هكذا ببساطة لابد أن يكون الحب، مشاعر قادرة على التحقق في موقف فعال.

موقف حقيقي على أهبة الاستعداد لفعل الحب.. إلى هذا الحد.

10

لقد منحني ذلك الحب المتفجّر، طاقة معالجة روحي المعصوفة جرّاء هذا الفقد الصاعق، فقد شعرت بهذا القدر الغامر من الحب لشاعر في العالم.

والحق أن اطمئنانًا غامضًا قد انتابني لحقيقة أن يحظى شاعر عربي واحد على الأقل بهذا الحب الذي يضاهي الشعر.

حبٌّ مأخوذٌ بمحمود درويش الشاعر والإنسان، في واحدة من أقسى لحظات الكائن البشري المحاصر المرصود بكل ما هو سلبي ويائس وبلا أمل منظور.

حبٌّ، هو في العمق، الأهم والأكثر حيوية وجوهرية، بل إن شعرًا حقيقيًا

لن يتسنى له الوجود بدون طاقة الحب هذه. وظني أن الشاعر سوف يعنيه كثيرًا الحب قبل الشعر وبعده، وليس ثمة شرط فنيّ للحب لكي تحب الشاعر، الأهم أن تحب الشاعر كإنسان يحمل عبأَهُ الكونيّ بيسالة نادرة، فالشعر ليس سببًا للحب لكنه نتيجة له.

حيث الشعر ليس وسيلة لكنه غاية.

تلك هي حقيقة الشاعر وسره الغامض الذي يستعصي على الوصف والتفسير.

11

في حياتنا، يكتبُ الشاعرُ شعرَه لأنه في الحب، وإلا ماذا يعني شعرٌ لا يصدر عن حبٍّ ويذهبُ إليه.

12

لقد استطاع محمود درويش أن يمنح طاقة الأمل في الحب لما لا يحصى من القلوب في العالم، وهي القلوب ذاتها التي أصيبتْ في شغافها لفقد محمود الشاعر والإنسان. تلك القلوب ذاتها التي نشعر بعطر حبها يتصاعد غامرا،وهي تثبت أكفّها فوق اللهب الأزرق، رجاةَ أن يشفع حبها، لأن يظل محمود درويش في الحياة أكثر. غير أن ذلك لم يكن ممكنًا، ولم يعد مجديًا، وليس لنا طاقة على اجتراحه، إلا في صورة فعل الحب والأمل اللذين اقترحهما محمود درويش على درس حياتنا طوال الوقت.

العُربي باطما،
ناس الغيوان

1

هل تذكرون «ناس الغيوان»؟ تلك الفرقة الغنائية التي طلعت من المغرب العربي واجتاحت العالم، بنوع مدهش من الغناء الشعبي. لقد كانت هدية الثمانينيات إلى العالم. واحدة من أجمل التجارب الموسيقية الجديدة، التي كانت تحاكي نزوع الشباب نحو الموسيقى والغناء المختلفين.

هل تذكرونها؟

لقد غابت أخبارها في السنوات الأخيرة ولم يعد يصلنا جديد منها. حسنًا، ليست لدي أخبار سارة عنها. وعلى من أحب هذه الفرقة أن يعذرني لاستعادة غير سارة. وليعتبر الأمر نوعًا من الإخلاص لتجربة فنية وإنسانية تولعنا بها كتجربة لافتة. لم تعد الفرقة، موجودة، بالمعنى الفني. صارت في كتاب الذاكرة الجميل، ليصبح الأمر شيئًا من خسارات كثيرة، نصادفه في تجارب مشابهة. غير أن الخسارة هذه المرة فادحة، للسبب الذي جعلني أعود معكم لهذا الخبر. لقد استحضرت تجربة فرقة «ناس الغيوان» في الأيام الأخيرة. بعد أن قرأت كتابًا جارحًا من تأليف «العربي باطما» قائد «ناس الغيوان». لا. ليس كتابًا، إنه وصية شخص يحتضر ويكتب شهادته.

دفتر الذاكرة / 1:

المكان: «أصيلة» المغربية.

الزمان: صيف 1987 من القرن العشرين.

مساء ساحلي، في المسرح المفتوح على البحر. في حضن الكتف الحجري الرحب، حيث ينتظر جمهورٌ من قارات العالم فرقة «ناس الغيوان» التي تشارك، للمرة الأولى، في مهرجان أصيلة. وقتها كانت الفرقة في أوج شهرتها وازدهارها الفني. وحين تدفق أعضاؤها على المسرح الشاسع، كان الجمهور قد بلغ ذروة انتظاره. وضجّ الجمع لاستقبال الفتية المغاربة، الذين أسرعوا مثل أطفال يبحثون عن آلاتهم المنثورة على المسرح الحجريّ، الذي اختلط فيه

النص بالمتن، الجمهور بالطبيعة بالبحر باللغات. طارت أحداق الفتية المغاربة تحتضن الجمهور فيما يعانق كل منهم ويختبر آلته: السنتير/ لوتار/ الرباب/ الطبلة/ الهراز/ الهجهوج / والبوزق.

ساعتها كنت أجلس، «هل يمكن أن نسمي ذلك جلوسًا؟» فرحًا لأنني سأشاهد هذه الفرقة للمرة الأولى. «وكانت الأخيرة». بعد دقائق امتزج الحضور الكبير بالإيقاع. وسرعان ما تسرّب الإيقاع إلى أجساد جاءت من أصقاعها البعيدة. بدأ الرقص.

لم أشهد عرضًا مثل تلك الليلة على الإطلاق. فأنت لا تستطيع أن تمنع حواسك وأعضاءك من الذهاب إلى ما تقودك إليه إيقاعات «ناس الغيوان». فوجدت نفسي ضائعًا في رقص جماعيّ غامض. أنا الذي لم أعرف رقصًا طوال حياتي.

في تلك الأمسية رأيت «العربي باطما». في مساء اليوم التالي تعرفت عليه شخصيًا في مقهى الصيادين القريب من المسرح نفسه. وعندما أخبرته بما حدث لي في حفلة الليلة الفائتة، صرخ ب»عمر السيد» صديقه في الفرقة، الذي كان على الطاولة: «اسمع يا عمر، سي قاسم كان يشطح معنا». كان «العربي» شعلة من الضجيج الباهر. ولم يكن ذلك اللقاء الخاطف كافيًا لأن أتعرف عليه جيدًا. فقد كانت الجلسة القصيرة، تتخطفنا بأطراف موضوعات محببة إلينا.

دفتر الذاكرة / 2 :

المكان: باريس.

الزمان: ذات سهرة شتاء 1987 أيضًا.

كنا في منزل الصديق الشاعر عبداللطيف اللعبي. كانت فرقة «ناس الغيوان» قد فرغت توًا من حفلاتها في فرنسا، مستعدة لجولة أخرى في مكان آخر من أوروبا. كان اللقاء من مصادفات الأرواح الشريدة. كنا نسهر مع بعض الأصدقاء عند «اللعبي»، دق جرس الباب. ودخل «العربي باطما» و»عمر السيد».

بعد دقائق تذكّر «العربي» :

«أنت الذي شطحت معنا في أصيلة؟»

وفقع الحضور بالضحك. علّقَ أحدهم بأن «العربي» يمكن أن يعرف أفراد جمهور حفلاته شخصيًا. وعلق شخص آخر بأنه شاهد حجرًا تدبّ فيه حركة الرقص في إحدى حفلات «ناس الغيوان». وفي تلك السهرة الشتائية النادرة أتيح لي التعرف أكثر، وعن كثب وبحميمية، «يحسن الصديق اللعبي أن يهندسها لأصدقائه»، على تجربة فرقة «ناس الغيوان» فنيًا وفكريًا، وأقتربُ من الجانب الإنساني الذي يمنح الفرقة ملامحها الشعبية من جهة والحضارية الملتزمة بالقضايا الإنسانية من جهة أخرى. وهي أسباب جعلت «ناس الغيوان» تقترب من قلوب الشريحة الواسعة من ناس العالم، في أشتات مختلفة من الشعوب واللغات والقارات. ليلتها طرح «عبداللطيف اللعبي»، بوصفه صديقًا لتجربة الفرقة، بعض الملاحظات الفنية والفكرية، جعلت السهرة جديرة بفضاء الروح، لفرط الروح الديمقراطي التي تميز بها الحوار، حيث امتزج حب من كان يحضر السهرة، بالرغبة في استمرار الفرقة بشكل أكثر تطورًا وجمالًا. ولولا أننا كنا نميل إلى سهرة بعيدة عن ضغط الحياة اليومية، لكنا توفرنا على ندوة فكرية نادرة. ليلتها، كان «العربي» متألقًا كعادته يدير الفوضى الطفولية بصورة محببة. ليلتها، كان «العربي» يقود السهرة بمهارته الإيقاعية، وكانت أشياء المكان عناصر للإيقاع. ليلتها، تحدث لنا «العربي» عن أكثر المواقف طرافة وهو ينتقل في خريطة الناس. ليلتها، فتح لنا «العربي» الشطح على آخره، وحين أوشكنا على الترنح، أهدى لنا الأغنية. ليلتها، لن يكون بوسعنا أن نصدّق أن فتىً مثله يمكن أن يكتب كتابًا مثل «الرحيل». ليلتها، كنا نستطيع أن نلمس الأفق الشاسع الذي يذهب إليه «العربي» بأحلام لا تحصى. ليلتها، أخذنا «العربي باطما» إلى «ناس الغيوان» ولم يعد.

فيما كنت أقرأ كتاب «الرحيل» تفاديتُ رغبة البكاء مرات كثيرة، وأجهشتُ أكثر من مرة في بعض الصفحات، لئلا أكبت حبًا جارفًا لا يمكن تفاديه لهذا «العربي». يبدأ «العربي باطما» سرد حياته منذ ولادته حتى إصابته بالمرض الخبيث، مع استعادة مؤثرة لتجربته في تأسيس «ناس الغيوان»، بعد أن اجتاز عددًا من التجارب الفنية في العمل المسرحي. كل ذلك بأسلوب غاية في البساطة، حتى إنك يمكن أن ترقب طفلًا يحكي قصة يؤلفها ارتجالًا، وهو في ثنايا السرد سوف يسوق بعض الشعر الشعبي من تأليفه. فهو غالبًا كان يضع نصوص الأغاني للفرقة. ولعل أبرز ما استوقفني واستثارني حديثه، المشحون بالشجن والصدق، عن أصدقائه. فهو يعتني عناية ملفتة بالحديث عن الأصدقاء، منذ طفولته حتى الأيام الأخيرة، مرورًا بالتجربة المريرة التي خاضها في عمله بفرقة «ناس الغيوان» التي تعرضت للكثير من الصعوبات أثناء تأسيسها وطوال عملها.

«لم يبق لي الحق في الأمل». هكذا يقول «العربي باطما» في كتابه.

فيما أكتبُ هذه السطور، لا أعرف عن أخباره شيئًا. وعندما التقيت بالصديق عبداللطيف اللعبي في القاهرة الشهر الماضي، قاومت رغبة جارفة للسؤال عن «العربي»، خشيت أن أكون أضعف من الموقف الذي سأذهب إليه مع «اللعبي». لكنني في غمرة انهماكات عائلية تتصل بالمستشفيات والعلاج وغير ذلك، وفيما كنت أقضي عطلة رأس السنة في هذه الأجواء، تذكرت «العربي باطما»، وعدت سريعًا أعيد قراءة كتاب «الرحيل»، وهو كتاب لا أنصح أحدًا بقراءته، لكي أصل إلى هذا المقطع الذي سأختم به كلامي. ففي مثل هذه الأيام. قبل عامين بالضبط، كتب «العربي باطما» هذه الكلمات: «أبدأ الآن كتابة طي ضلوعي القبيح. ما زالت بعض الدقائق القليلة لموت سنة 1994. أنا الآن وحدي في البيت. بعض الناس من الجمهور يتمنون لي من خلال الهاتف سنة سعيدة. يقولون: (آلو. أرد: آلو/ شكون. /يجيب: أنا معجب بناس الغيوان، وأتمنى لكم سنة سعيدة) أتصور أنا سنتي القادمة. أي سنة 1995. صمّمت على أن أبكي.

عند إعلان الثانية عشرة ليلًا، فربما إن استقبلتها بالبكاء، قد يكون فيها شيء من السعادة. هذا إن عشت، فمريض مثلي مصاب بمرض خبيث لا يمكن له إلا أن يتصور ويتحدى الموت في كل دقيقة. فعندما كنت أنام فيما مضى، أي في السنة الماضية. أقوم في الصباح أقول، بل أسأل نفسي : هل أنا لا أزال حيًا. إنها رأس السنة. في التلفزيون شباب يهئ ويقدم أغاني واسكتشات، في الشارع آخرون يتصايحون فرحين. الآن أبكي. وقد أعلنت الساعة دخول السنة الجديدة 1995 . كم من شخص الآن في العالم قبّل صديقته أو حبيبته أو أخاه، مهنئًا إياه. أنا قبّلتني دموعي. كم من عشيق عانق عشيقته. أنا عانقت دموعي. أنا. أنا الآن شيء ينتظر الموت. ويعلم بأن الكل ينتظر قدومه، لكن الفرق بيني وبين الكل، هو أنني أعرف مرضي القاتل، والآخرون لا يعرفون».

تذكرتُ هذا المقطع خصوصًا، لكي أتخيل ما الذي حدث «للعربي باطما» في رأس هذه السنة.. لا أعرف. وللحق لا أريد أن أعرف. فالأمر لم يعد يحتمل التصور، فكيف يمكن تفادي الحقيقة. يا «العربي باطما». يا صديقنا على مبعدة. أيًا كانت الحالة التي تعيشها، نبعث لك من عشاق «ناس الغيوان» في هذه المنطقة من العالم، حبًا، وتمنيات حميمة بألم أقل... في الحياة والموت.

أمين صالح،
أيقونة الأرشيف السماوي

1

ستتمنى لو أن لديك المزيد من الجراح لتعالجها بالبلسم المسمى أمين صالح[4]. شعور سينتابك بعد أن تتعرف على أمين صالح، وهذا هو تحديدًا الوصف الذي أحب أن أتمثل به كلما طلب مني أحدٌ وصف هذا الصديق.

منذ تعرفتُ إليه، قبل أكثر من ثلاثين عامًا، وهو الشقيق الأجمل لحياتي. تشاركنا كل لحظة من لحظات هذه السنوات القاسية، كما لو أنها النزهة الخرافية لكائنات لا تحسن النوم إلا في المستقبل، وهذا ما صاغ لنا عائلتنا الصغيرة، التي يشكل أمين صالح سماءً رؤوفةً لها. لقد نشأت علاقتنا من خلال الكتابة والحياة، مثلما تنشأ الشجرة طالعة من كتاب لكي تصبح حديقة في بيت.

2

هذه شهادة شخصية خالصة، يجب الاعتراف بذلك منذ الوهلة الأولى، وخصوصًا منذ أن طُلب مني، أنا بالذات، الكلام عن أمين صالح. لأنهم يدركون جيدًا أن شهادة «مجروحة» كالتي أقولها عن أمين صالح، هذا بالضبط ما يريدون، فهي شهادة الصديق على الصديق، شهادة يمكن أن أبدأ بها نصًا لا ينتهي، لو يعلمون. فهي الشهادة التي لن يتاح لنا فيها معرفة الحدود بين التجربة المشتركة في الكتابة والعلاقة الحياتية الممتزجة بالأفق الإنساني المطلق.

لم أعرف معنى أن يكون لي صديق، بالمطلق، إلا مع أمين صالح. «المعنى النهائي المطلق» للصداقة عندي، هو أن تشعر باستحالة أن تجد في الأرشيف السماوي كائنًا في مرتبة بين المرتبتين: الملاك والإنسان. أحب أن أزعم أن ذلك يمكن أن يحدث، وإلا كيف يمكننا الكلام عن اجتراح المعجزات.

هذا صديق لا يمكن تفاديه، وخصوصًا إذا وضعنا في اعتبارنا أن الكتابة، بالمعنى الأسطوري للإبداع، هي ضربٌ من عمل الآلهة، وهي خلق مضاعف للحياة سوف تزعمه المضاهاة الجسورة للفعل المقدس، والصداقة التي تنشأ في

4 شهادة كتبت لملف عن أمين صالح في جريدة (الرأي) الأردنية- 31 أغسطس 2001.

كينونة خلقٍ من هذا النوع، هي أيضًا مرشحة «أو هي مطالبة بالضرورة» باجتراح المعجزات، التي أشعر بأننا «معًا» لم نتوقف عن اكتشافها كل يوم وكل نص.

مع أمين صالح أزعم أننا نذهب هذا المذهب في حقل الكتابة، إذا تفادينا الحدود التقليدية للتواضع المفتعل، ففي لحظة الحقيقة لا تتنازل الآلهة عن أوجها الشاهق.

3

بين مخلوقات الله، ليس من المتوقع أن تصادف، بسهولة، شبيهًا لأمين صالح، شبيهًا بالمعنى الشعري الذي نتورط فيه منذ أكثر من ثلاثين عامًا. وصداقتي له هي واحدة من المكونات التي صاغت حياتي، لا الأدبية وحسب، إنما الإنسانية خصوصًا. فالدرس الحميم الذي أقرأ فيه الكون مع أمين صالح يتجاوز البعد الثقافي والأدبي، لأن في شخصيته من السحر ما يجعلك تشعر بأن ثمة ميزانًا رهيفًا يقدر على أن يسعفك لحظة تحتاج ذلك. لذلك فإننا لم نكن نكتبُ الكتبَ معًا، بل نصقل المرايا التي تستعصي على الوصف.

4

منذ اللحظة الأولى في عالم الكتابة كان أمين صالح قد قطعَ علينا الطريق نحو الشعر، أعني أنه سبقنا إليه، وصار لنا الطريق والطريقة، فبالرغم من شهرته ساردًا في كتابة القصة، إلا أن طاقته الشعرية في التعبير وضعته في الجوهر الجميل من الكتابة الشعرية، حتى إن أحد النقاد وصفه مبكرًا بأنه شاعر ضَلَّ الطريق، وفاتَ هذا الناقد أن أمين صالح كان يعرف ماذا يفعل، فهو يصوغ لنا النزوع المبكر إلى الخروج على النوع الأدبي الموروث، حتى إنني رأيتُ في روايته الأولى (أغنية ألف صاد الأولى) واحدة من الاقتراحات المبكرة الواضحة نحو النص المفتوح.

لقد كان شاعرًا، بالمعنى العميق للكلمة، بل إنه ربما كان أكثرنا شعرية. والشعرية التي أقصدها هنا سوف تتجاوز النص المكتوب، لتطال الطبيعة

الإنسانية للشخص، حيث سيبدو أمين صالح، في سلوكه اليومي، حسب معرفتي به، كائنًا شعريًا بامتياز. فهو من الرهافة والشفافية والحميمية، بحيث تستطيع أن تكتشف الطفل المتحكم في طبيعته من اللحظة الأولى. وبهذا المعنى، فإنه، حين يكتب، لم يكن يخرج عن حدود طبيعته، حتى إنك سوف تواجه صعوبة في معرفة الحدود بين أمين الشخص وأمين النص. وهذه طبيعة يندر أن نصادفها في حياتنا الأدبية. لكن أمين صالح استطاع أن يقترح علينا طوال هذه السنوات إمكانية أن يحافظ الكاتب على حقيقة التماهي في نصه إلى الدرجة التي تجعله طاقة هائلة من الحب الذي سيفيض دائمًا على من حوله، فيقع في حبه كل من يتعرف إليه.

5

دقيق في تفاصيل حياته تمامًا مثل دقته في صوغ كلامه واختيار كلماته، والكتابة عنده هي المبرر الوحيد كيما يرى الحياة ممكنة. على جملة واحدة يمكن أن يسهر أيامًا وليالي، ولا يقبل النص بسهولة. تؤرقه الكلمة بينما يكتبها، وتعطبه كلمة أخرى يسمعها. معه تتأكد بحق من القول الذي يشير إلى أن الحياة ضربٌ من كلمات، يُعاد صياغتها بين وقت وآخر.

6

الحوار العميق الذي دار بيننا في الكتابة والعمل الأدبي، هو بمعنى ما، انعكاسٌ شفيفٌ للحوار الإنساني المشترك الذي صهرنا طوال السنوات. فعندما كتبنا «الجواشن»، لا أذكر أننا احتجنا إلى نقاشٍ، للاتفاق على الفكرة والمشروع وطريقة الكتابة. كان كل شيء يحدث بسلاسة وفي معزل عن التحكم العقلاني أو الذهني، ربما لأننا كنا نمشي في حلم واحد معًا.

وأعتقد أن الأمر برمته كان ضربًا من المغامرة، التي تبدأ بدعابة ثم سرعان ما تأخذ شكل الدرس والاستحواذ والمتعة والتحرر من الحدود التي

أرهقتنا بها الحياة. في الكتابة، نشأ بيننا ما يمكن وصفه بمضاهاة الحلم. تدربتُ مع أمين صالح على رؤية الواقع من شرفة الحلم، وهي الطريقة الفاتنة في جعل النص نقيضًا مستمرًا للواقع، وليس انعكاسًا له، كما ظل الآخرون يحاولون إقناعنا. عندنا، النص هو نقيضُ الواقع، بالمعنى الجمالي العميق للإنسانية. فأنت لكي تصوغ ذاتك في مواجهة ضراوة العالم وبشاعته، لابد لك من التحصّن ضده بطاقة مخيلتك الحرة، التي لا تكون فاعلة ونشيطة وصادقة إلا بالحلم، ذلك الحلم الذي أحسنَ أمين صالح وضعه في المكان الشاهق من سعيه الإبداعي فيما يصوغ تجربته الأدبية.

وتعلمت مع أمين صالح أنه كلما صارت الكتابة متعة حقيقية للكاتب، تسنى لها أن تكون كذلك للقارئ. ومضاهاة الحلم، فالمتعة هي إذًا، الظهير القوي لتجربتنا في الكتابة. وبسبب هذه المضاهاة الفاتنة، أصبحت الكتابة لنا فعلَ الاستمرار في الحياة من أجل وضعها في مهب المستقبل الأجمل، ولا أظن أن ثمة أسمى من أن تكون الكتابة متمثلة في هذا التوق الإنساني النبيل.

منحني أمين صالح، فيما كنتُ أخرج من تجاربي الدامية، كثيفةِ الألم، قدرةَ الصمود أمام كافة أنواع السلطات التي أرهقتني روحًا وجسدًا، ومقاومة شتى أشكال الكبح الفكري والسياسي التي رافقت تجربة انهماكي المبكر في العمل الحزبي. وهو عملٌ، مثلما أعتز به، أستطيع الزعم أنني كنت أقوى منه بما لا يقاس، منذ اللحظة التي تعرفت فيها على أمين صالح، حيث أصبحتْ الكتابة قوتنا ضد كافة السلطات: الكتابة بوصفها حرية الكائن، جحيمه وجنته في آن.

منذ تلك اللحظة، بدأتْ فكرة الجمال الفني تأخذ بعدًا أكثر عمقًا ومسؤولية في حياتنا. وعندما تجد صديقًا مثل أمين صالح، سوف تدرك معنى تبادل أنخاب الكتابة، بما يشبه المضاهاة المشتركة نحو النص، كما لو أننا كنا نكتب لإثارة إعجاب بعضنا، ومن هنا كان يبدأ نجاح النص أو فشله بالنسبة لنا. ولكي تحقق فتنة ذلك الإعجاب، لم يكن سهلًا لأحدنا، فقد كنا نطلب النص المستحيل، النص غير المكتوب على قياس نص سابق.

7

منذ انبثاق التجربة الأدبية في هذه المنطقة من العالم، شكلتْ تجربة أمين صالح طاقة تأثير حميمة لكتابات عربية كثيرة، كتابات وتجارب لا تزال ترى في أمين صالح المحرّض الصادق على كتابة مختلفة، في بنية النص، شعرًا ونثرًا. وهي مسألة يعترف بها شباب عرب كثيرون، ويرون في مقترحات نصوصه الأفقَ الذي تطمح إليه كتاباتهم منذ البدايات. فهو من بين أهم التجارب العربية التي ساهمتْ في تأسيس حساسية جديدة في الكتابة العربية، منذ بداية سبعينيات القرن الماضي، بصمتٍ وخَفَرٍ، لكن بثقة رصينة الإنجاز.

8

نزوعه الشعري دفعه لأن يعبّر عن حسده الشعراء، حتى أن اهتمامه بالشعر يبدو مثيرًا، ولا يستقيم مع شخص عُرف عنه أنه كاتب قصة وروائي. غير أن هذه هي طبيعته منذ أن عرفته. فالشعر عنده لم يكن مقتصرًا على القصائد، وهو البعد الذي أشرت إليه قبل قليل، عن عمق حساسية أمين صالح الشعرية، فهو منذ البدء كان يرى الشعر في كل تفاصيل حياته، وكتاباته خصوصًا. فبالإضافة إلى ولعه الجنوني بفن السينما منذ بدايته الثقافية، كان قانون الشعر وقيمته هما اللذان حكما علاقته بالمكونات الأساسية لمعرفته الأدبية والفنية. لقد أحبّ الشِّعرَ في كل فنون التعبير التي انهمك في التعرف إليها والتقاطع معها.

أحبَّ تاركوفسكي وبيرغمان في السينما، وماغريت وميرو في الرسم، وجورج شحادة في المسرح، وديستوفسكي وكافكا وكونديرا في الرواية، وبارت في النقد، وسان جون بيرس ولوتريامون وأدونيس وسليم بركات في الشعر. وهذا ما جعل علاقتنا اشتباكًا شعريًا متواصلًا، ساهم في صقل وتأجيج متعتنا المشتركة في الكتابة، وساهم بالضرورة في الاحتكام الصارم للذائقة المشتركة تجاه ما نكتب، وسوف نتبادل صراحة القراءة لكل ما نقرأ.

تفاهمنا في الحياة منقطع النظير، حتى إننا في مواقف كثيرة لم نكن في حاجة إلى الكلام، لنقرّر أو نتفق أو نذهب أو نعود أو نفعل الأشياء. يكفي أن نتبادل النظرات لنعرف ما نريد. ثمة حوار روحي عميق، من شأنه أن يفتك بنا إذا ما تعرض أحدنا لأي مكروه.

لا أحد يُحسن العودة من السفر مثلما يفعل أمين صالح. فهو بعد أن يقيم ورشة الاستعداد لسفر إلى مكان ما، مستغرقًا أيامًا في ذلك، وبعد أن نغادر ونصل إلى ذلك البلد، سرعان ما يقف في أقرب شرفة في الفندق، لكي يلتفت ناحيتي، وقبل أسمع سؤاله قائلًا: «ما رأيك؟» سوف أدرك لحظتها أنه يفكر جديًا في العودة إلى البحرين. والمشكلة أنني أجد في هذا السؤال جوابًا يمسّ شغافي، فبالنسبة إلي، العودة إلى البيت، «من أي مكان في العالم»، هي نعمة تضاهي الجنة. وبالنسبة إلى أمين صالح، البيت هو المكان الوحيد الآمن في الكون. وأذكر أن أمين صالح هو الذي اكتشف لي الجملة المذهلة التي قالها «كافكا» ذات يوم: «إن مجرّد عبور عتبة البيت، مغامرة غير مأمونة العواقب».

وسرعان ما نجد أنفسنا في مقعد الطائرة، عائدين الى البحرين، مثل أطفال يهرعون خارجين من أسوار المدرسة ناحية الدار.

لا أحد مثل أمين صالح يحسن العودة من التجربة. فما من مرة عدنا من تجربة إلا وكنا مفعمين بالحكمة والحب والمعرفة والكتابة التي نعشق. أحب هنا الإشارة إلى ضرورة تجاوز المفهوم الحرفي للمشاركة المتواصلة في ورشة الكتابة بيني وبين أمين صالح، فالأمر لم يكن مقتصرًا على النصوص التي أنجزناها مطبوعة معًا، مثل «الجواشن» و«موت الكورس» و«الدم الهاطل»، فما أعنيه في الواقع، تلك الروح الغامرة التي لم نتوقف طوال هذه السنوات عن الاستغراق في مباهجها الفنية.

ثمة تداخل غامض يمكن رصده والحديث عنه في العديد من نصوصنا التي نشرت لنا في كتب منفصلة، حيث أجواء الحوار العميق بين تجاربنا اليومية، سوف تجعل كلًا منا قريبًا من تجربة الآخر، ومساهمًا فيها بشكل من الأشكال.

وهناك مثلًا ملاحظات قيّمة على نصوص لي طرحها أمين بعد الكتابة أفادت الصورة النهائية للنص، كما أن هناك اقتراحات متبادلة لبعض عناوين النصوص، وأشكالًا يصعب رصدها، نقبلها من بعضنا في المراجعات الأخيرة للنص.

بهذا المعنى، أستطيع الزعم أن مثل هذه التجربة هي بمثابة الدرس الفاتن للمفاهيم الفنية التي نسعى دائمًا إلى اكتشافها وبلورتها ثم مغادرتها، على عدة أصعدة: الكتابة المشتركة، والنص المفتوح على مختلف الآفاق، وتجاوز أنواع التعبير، وخصوصًا على الصعيد الأشمل، وهو مفهوم النص غير النهائي، حيث الحلم الباذخ الذي يشكل بالنسبة إلينا وضع الكتابة في مهب المخيلة الحرّة.

10

لكن هذا لا يعني أننا متشابهان في طبيعة الظاهر، على العكس، فطبيعتي الانفعالية سوف تحتاج دائمًا لطبيعته المتبصرة التي تقارب الحكمة. ونحن مختلفان في بعض التفاصيل التي لم تكن مدعاة لأي اختلاف، فهو مثلًا قد أعلن ذات مقالة عن ضجره من المسرح الذي «كنتُ» أحبه، وهو أشار مرّة إلى خلودي إلى النوم في قاعات السينما التي يعشقها حدّ الجنون.

دائمًا، ستتمنى لو أن لديك المزيد من الجراح لتعالجها بهذا البلسم المسمى أمين صالح.

أقول ذلك، لأن صديقًا لم يضمد جراح حياتي مثل أمين صالح، ولم أعرف أحدًا يصعّد مفهوم الصداقة الإنسانية بالمعنى الأمين والصالح... مثله، وما عليكم إلا أن تبحثوا عن هذه الأيقونة في الأرشيف السماوي، فلن تعثروا عليها في مكان آخر.

إبراهيم العريّض

1

عند تأسيسها في العام 1969، توجهتْ «أسرة الأدباء والكتاب في البحرين» بدعوة إلى الأستاذ «إبراهيم العريض»، مع رموز أدبية أخرى، للمشاركة في عضوية التجمع الأدبي الوليد. كان رد «العريض» من اللباقة والكياسة، بحيث استطاع أن يحدّد «مبكرًا» المسافة بينه وبين جيلٍ فتيّ، يذهب إلى الكتابة الأدبية بطريقة مغايرة. طريقة كانت لا تروق لبعض جيل الشباب نفسه، فما بالك بشيخٍ، مثل «العريض»، يطعن في السن والتجربة، ويطوي عباءته على أكثر من رعيل، ويتشبَّث بموهبة الأستاذية بامتياز، وهي موهبة لم تكن لتلائم الفِتية الصاعدين، آنذاك، من عنفوان تجربة، تخرج على الطوق والطريقة معًا، جيل كان يصدر من حياةٍ أكثر تأججًا واتصالا بالمستقبل.

آنذاك، وردّا على دعوة «أسرة الأدباء والكتاب»، قال العريض شاكرًا الدعوة، معتذرا عن الاقتراب من التجمع الجديد: «إنني معكم بروحي».

وكاد هذا القول أن يذهبَ مثلًا، ويُعتبر من مأثور الكلام، في الحركة الأدبية، عندما يجري الحديث عن علاقتها بالسلف الأعظم.

الآن، يمكن القول بأن «الروح» الغامر لإبراهيم العريض، قد طال كل التاريخ الثقافي الحديث في البحرين، فيما عدا التجربة الأدبية الجديدة. فقد كان العريض دقيقًا في علاقته بالتجربة الشابة، ولم يكن مستعدًا لمحاورة تجربة تطرح عليه الأسئلة. ربما لأنه «كتجربة شبه مكتملة»، كان يصدر عن استعدادٍ مسبقٍ لاقتراح الأجوبة الجاهزة، وهذا ما لم يكن مقبولًا، بالنسبة لفتيان الأدب عمومًا، ولأصحاب النزوع الشعري بوجه الخاص.

وبسبب ابتعاد تجربة العريض الفنية عن التجربة الشعرية الجديدة في البحرين، وَجَدَ الشباب اتصالهم، الفنيّ والرؤيويّ، بالأفق العربي بالدرجة الأولى، دون أن تشكل تجربة العريض مصدرًا مباشرًا، أو غير مباشر، في أهم مفاصل التجربة الجديدة لكتابتهم، ومثلما لم يرُق هذا للعريّض «كأستاذ يرىٰ في تجربته بوابة شرعية لمن يأتي بعده»، فإن الذين تحفَّظوا، في البحرين، على شِعر الشباب،

صاروا يطرحون نفسَ المأخذ عليه: القطيعة مع الأسلاف المحليّن، كما لو أنهم يريدون إدانة الشعر الجديد بجدته ومغايرته للسلف الأعظم.

وفيما عدا البرزخ الرومانسي الجميل الذي مثَّله، بامتياز، الشاعران عبدالرحمن رفيع وغازي القصيبي، لم تجد التجربة الشعرية الجديدة في ثناياها أية علاقة مع كتابة إبراهيم العريض ومرحلته الشعرية، بكافة منظوراتها وآفاقها. ليس بسبب الفجوة التاريخية/ الفنية بين العريض والكتابة الجديدة فحسب، ولكن، أيضًا، بسبب المنحنى الرؤيوي الذي عبر عنه الجيل الجديد، وعلاقته بأشياء الحياة من حوله، والمفاهيم الفنية المعاصرة التي بدأتْ من سديم بداياتٍ غامضةٍ، لتشير إلى ذهابٍ مختلفٍ، نحو مستقبل أكثر غموضًا، مستقبل لا يزعم الثبات ولا يتطلبه. إلى حدٍ جازَ فيه للبعض أن يصفَ هذا الجيل بالفوضى، قياسًا لما يمثله إبراهيم العريض من استقرار وثبات، كما أن صِفة الفوضى تلك لم يجد الجيل الجديد ما يستدعي نفيها، لأنها كانت جانبًا مهمًا، ومكوّنًا أساسيًا، لجوهر التجربة الإنسانية والفنية الحديثة، التي كانت تمنح النص الجديد درجةً واضحة من المصداقية. وبما أن استقرار وثبات تجربة العريض تتجاوز الاكتمال التاريخي، فإن المفاضلة بين قديم العريض وجديد الفتيان العاصين سيكون ظلمًا مزدوجًا يقع دومًا على الجانبين.

هكذا يجوز لنا الآن «بعد ثلاثين عامًا، وطيور كثيرة خارج السرب، وأفق لم يزل يغري بمزيد من الخروج»، أن نتأمل مشهدًا أدبيًا جديدًا، طابَ له الاتصال بالأفق الشامل الشاسع ذاته، الذي ذهبَ إليه العريض، قبل أكثر من نصف قرن. الفرق بين التجربتين هو أن العريض، الذي ذهب نحو ذلك الأفق، عاد ليستقر في قوس التراث، في حين ذهبت طيور الفتية العاصين نحو ذلك الأفق ولم تعد بعد، على أمل.. ألا تعود أبدًا.

2

في المسافة الزمنية بين توقف العريض عن الكلام الأدبي، والبداية الجديدة للكتابة الأدبية في البحرين، تحققتْ فجوة سوء التفاهم المثالي، بأكثر تجلياته مشهد نادر من المفارقة. فالجيل السابق «الذي اختزلته شخصية العريض»، أصبح ضربًا من الذكريات، لا تتعدى التراث الصامت. في حين صدر الجيلُ الجديد عن منعطفٍ حماسيّ صاخب التجربة. هذا المشهد جعل الحوار بين الطرفين مفقودًا، أو غير متكافئ، أو هو بالضبط حوارٌ غير واردٍ.

فجوة الصمت / سوء التفاهم المثالي، بين الجيل السابق وجيل الستينيات، أتاحت للتجربة الجديدة النجاةَ من دوامة الصراع التقليدي بين القديم والجديد. فلم يبرز أي مظهر من مظاهر الصراع الأدبي «في شكل حوار ثقافي» محسوس، فيما عدا المماحكات التي تخبَّط فيها الهامشُ الثقافي، صدورًا من أوهام اجتماعية واعتبارات وجاهية «تقاليدية»، أكثر منها صدورًا عن الاختلاف الإبداعي.

ومثلما كان العريض يشكّل المركز الأدبي، الذي غيَّب الآخرين في زمانه، رأينا أشباحَ ذلك الهامش، تدبُّ فيهم الحياة القديمة ذاتها، لتقمص تلك المماحكات وتدبيرها، فبدا الأمر كما لو أنهم يدافعون عن مجدٍ ناله عنهم العريض سابقًا، فجاءوا يتنادون لنيله الآن، كتراث مؤجل، خشية أن يناله عنهم جيلٌ عصيّ مجهول، لاحقًا.

ومَنْ يستحضر ذلك الهيلمان الظريف، الذي افتعله البعضُ عند تأسيس «أسرة الأدباء والكتاب في البحرين»، سيُدرك كم كان المشهد بائسًا؟ فعندما يتحول الأمر، من كونه حوارًا خِلافيًا بين تجارب أدبية متمايزة، إلى ضربٍ من التراشق الساخر والدفاع «المضمر» عن وجاهات تاريخية، وتصفية حسابات اجتماعية بين أطراف لا علاقة لها بالإبداع إلا استيهامًا. وعندما كان يسمّي أحدُهم الحركة الأدبية الجديدة ب «شركة.... ليمتد»، سوف نتيقن أن البؤس الثقافي قد بلغ أقصاه.

ففيما كان الجيل الجديد يصدر عن تعامل مع الأدب، باعتباره طريقة حياة وتطلعًا حضاريًا، كان الآخرون يعتبرونه ضربًا من الترف، يمكن أن يصقلوا به أوسمتهم الاجتماعية. ولحسن الحظ أننا لم نكن مجبرين على اعتبار ذلك الهيلمان البائس ساحتنا الأدبية، التي ينبغي أخذها مأخذ الجد.

وبما أن إبراهيم العريض، قد أبدى استعدادًا «طيبًا» للاحتفاظ بمسافته الذهبية، بعيدًا عن فتية الأدب العاصين، دون أن تنمّ عنه التفاتة إيجابية تجاه أشباح الماضي، «وهو الذي لم يكترث بهم عندما.. كانوا»، فقد طابَ للفتية العاصين أن يروا في العريض «عبر تلك المسافة»، شيخًا جديرًا بالاحترام كأديب في سياقه التاريخي، ولا نعرف ما إذا كان الأستاذ العريض، من جهته، قد توقَّعَ أكثر من ذلك، من جهة فتيةٍ، نظروا إلى الواقع بأكثر قليلًا من الغضب.

في ذلك المشهد، سوف يكون مفهومًا لنا إفراط العريض في «الاتزان»، ناظرًا لهؤلاء الفتية بغضب الأب لأولاده «فيما يكتشف أنهم ليسوا.. كذلك». غضبٌ مفهومٌ هو الآخر وغير مستغرب. وبدلالاتٍ لا بأس بها أيضًا. وما دام العريض، بتلك المسافة الذهبية، قد وَعَدَ أولئك الفتية بأنه سيكون معهم «بروحه»، فإن نافد الصبر، ضيق الأفق، فاقد الموهبة، سوف يتورّط في الوهم «إلى درجة الاعتقاد» بأن أية تجربة أدبية جديدة لن تتحقق قبل أن تحصل على تزكية أساتذة السَلف الأدبي، ومن أسفٍ أن هذا الوهم قد وَقَعَ في حبائله أشخاصٌ «لا يزال بعضهم» من الجانبين:

في هامش السلف الأعظم، كما في هامش الفتية العاصين.

وفي الحالين بقيَ إبراهيم العريض المركز الذي لا يعبأ بالجميع.

وبمحض الطرفة، تبرقُ في هكذا مشهد مقاربة، لا تخلو من الشغب، مع المتنبي الذي، بصدفة موضوعية خالصة، يحظى باحتفاءٍ خاص من قِبل العريض نفسه، فهل كان العريض يحاكي المتنبي بطموحٍ مشترك، دون أن تعوزنا قرائن يمكن مصادفتها في حياة الأستاذ.

3

الآن ينبغي أن نعترف،

لقد كان موقف بعضنا إزاء أدب العريض لا يخلو من المبالغة؟

وحقّ العريض علينا القول، بأن غياب الملامح المحلية في كتاباته، لا يمثل قصورًا فنيًا أو موضوعيًا. وأن مأخذَ بعضنا في هذا المجال، لم يكن إلا ضربًا من الحماس «الأيديولوجي» الفلكلوري، يتماهى أحيانًا في الحسّ الاجتماعي. وهو حماسٌ قد يصدر عن أبرز مكونات تجربتنا في بداياتها الأدبية وبواكيرها النقدية.

كان بعضنا يسأل: كيف يتسنى لنا أن نتعرّف على الهوية المحلية في ما كتبه العريض من أدب، ونحن لا نكاد نقرأ جملة واحدة تنم عن انتمائه الجغرافي-الاجتماعي؟

كما لو أن هذا الشرط هو حكم القيمة الوحيد الذي يجعل من النص الأدبي ناجحًا من الوجهة الفنية، وهذا ما جعل العريض ضحية الجغرافيا مرتين:

مرة في الطفولة الهندية ومرة في الشيخوخة البحرينية، فيعيش الغربة المضاعفة. وهذا ما يؤكد إحساسنا بأن العريض قد وجد نفسَه في المشهد العربي، دون أن يكترث، هو، بالشرط المحليّ، ودون أن نغفل، نحن، عن الدلالات الفنية التي تقترحها أعمال العريض كفلسفة فنية.

4

منذ أن وعينا كنا نلاحظ بأن أحدًا في الخارج العربي لم يكن يعرف عن، ومن، البحرين، أدبيًا وثقافيًا، سوى اسم إبراهيم العريض، علمًا بأن أسماء أخرى كانت رافقت العريض، وبعضها كان معروفًا على الصعيد المحلي، لكن أحدًا لم يكن يسمع بغير تجربة العريض شاعرًا وناقدًا. ولا ينبغي عزو هذه الشهرة لأسباب إعلامية خالصة، فالحقيقة الحاسمة في تجربة العريض تكمن في كونها لم تتقيد بتخوم المحليّة وشروطها، وربما كانت النشأة الثقافية الطموحة، قد جعلتْ العريض لا يجد في الكتابة المحلية محاورًا إبداعيًا يحاكي رؤياه الفنية. لقد

كان صوته أبعد وأشمل. الأمر الذي منحه حضورًا أدبيًا، ليس باعتباره بحرينيًا بالذات، ولكن غالبًا باعتباره الصوت الأشهر في منطقة الخليج العربي طوال أكثر من حقبتين.

هل يمكننا أن نفهم من هذا الأمر درسًا فنيًا مفاده أن محليّة الفن والأدب قد تكون احتمالًا متاحًا أمام المبدع، لكنها لا ينبغي أن تكون شرطًا مسبقًا أو مفروضًا عليه، وبناء عليه لن يؤدي ذلك إلى استبعاد أدب العريض كاملًا من تاريخ الأدب في البحرين، ومصادرة موقعه في سياق الأدب العربي المعاصر.

5

فالسياق الثقافي الذي كانت تجربة إبراهيم العريض تتحرك فيه، كان قد زخر بتجارب أقل موهبة وطموحًا ومعرفة من العريض، حتى قيل في محاولته الشعرية المبكرة، عندما طُرحتْ في البحرين، لم تلق الصدى المتوقع، كما لو أنها تقع في «بركة آسنة»، كما عبّر أحد أقران العريض ذات مقدمة.

ذلك ما ساعد العريض على عدم التوقف طويلًا عند التخوم الضيقة التي حاصَرته، وانطلق يحاور التجارب العربية أحيانًا والعالمية، بلغات ثلاث، أحيانًا أخرى، الأمر الذي يجعلنا نراه الآن في موقعه المناسب ضمن المشهد الثقافي العربي، دون أن تشغلنا مسألة المحلية مثلما شغلتنا، بغير حق، آنذاك.

هل كان سهلًا على إبراهيم العريض أن يحاور العالم من أن يحاور واقعًا لا يفهمه ولا يتفاهم معه؟!

6

ماذا يمكننا أن نفعل الآن،

لقد كان العريض أكبر من الواقع الأدبي آنذاك، فلم يتفاهم جيدًا معه، ثم أصبح، فيما بعد، بعيدًا عن اللحظة الأدبية الراهنة فلم يفهم عليها.

ماذا يمكننا أن نفعل الآن،

غير أن نرى إلى الماضي، وهو يمضي باطمئنان وبغير اكتراث، كما هو الحال مع المستقبل.. فيما يأتي.

علي الشرقاوي،
عربةُ العاطفة بلا كوابح

1

عربة العاطفة بلا كوابح.

هكذا يمكن أن أرى علي الشرقاوي في اختزالٍ غير مُخل. فهو، إنسانيًا، يندفع في بحر الصداقة مثل موجةٍ عارمة، يمكنها أن تحمل الأصدقاء نحو مشارف ما يشتهون.

ما عليك إلا أن تبوح لعلي الشرقاوي بما يفيض القلب به، لكي يهتم بالباقي، وإذا كنتَ ممن يهوى الفنون والكتابة، فسوف تجد في «الشرقاوي» الأجنحة الكافية والكفيلة تحملك نحو ما يصقل موهبتك، وسوف تجد صديقًا يحاصرك بأكثر الأسئلة نعومة، من أجل أن تنجز صنيعك الإبداعي.

حين يسألك الشرقاوي عن نص كتبته منذ أكثر من ثلاثين عامًا ونسيته أو أهملته، ستشعر بشهوة استعادة ما نسيت. وربما تجد في ذلك النص شيئًا يستحق، فتحبه، لكنك ستحب «علي الشرقاوي» أكثر.

2

بإطلاق صفة «عربة العاطفة المندفعة»، ربما أردتُ الإشارة إلى شهوة التعبير الفني، ذات الخلاصات المتنوعة التي يحسن الشرقاوي ابتكارها وإطلاقها بلا تردد. فعند الشرقاوي، الكاتب فنانٌ يستطيع أن يعبّر عن نفسه بشتى أشكال التعبير.

والحق أن طفولته الطائشة هي التي تجعله قادرًا على كتابة ما يُحب، دون التوقف عند الممكن والمستحيل، ما دام يمتلك قلمه بين أصابع كفّه المعروقة لفرط التجربة، فخبرة الحياة لدى الشرقاوي تضاهي خبرته في الكتابة.

لذلك فإنه يذهب عاصفًا في الكتابة بالطاقة القصوى من العاطفة، عقله يلحق به، قلبه هو القائد، لكي يؤكد لنا كل يوم أن الشعر والنثر فنّ يُكتب بالقلب والعاطفة وليس بالعقل والتفكير.

3

بهذا الشكل أرى الشاعر الصديق علي الشرقاوي، وهكذا أحب أن يراه الآخرون. ستنال نعمة الفن والصداقة إذا أنتَ ذهبتَ إلى طفولة الشرقاوي، حيث العفوية والصدق. ومن المؤكد أنك ستجد في هذا الكائن الموهبة والصدق الجديرتين بالمحبة والاحترام والتقدير، حيث لا يجد الشرقاوي راحته واطمئنانه إلا في العطاء بلا توقف وبلا حدود.

4

ليس أن تتفق معه، لكن أن تحبه، هذا هو شرط الشرقاوي، فهو يفعل ما يحب، فالمحبة لا تسأل ثمنًا مقابل ما تمنحنا إياه طوال الوقت والتاريخ والجغرافيا، النضال ليس طريقًا واحدة، إنه، في اعتقادي، مثل الحب.

إبراهيم عبد الله غلوم،
أكثر الأسئلة جرأة على المؤسسات

أسَّسَ للفعل النقدي الحديث في حقل القصة القصيرة، عشية انبثاق التجارب الروائية الجديدة في البحرين، حيث تخرّج من القاهرة، وعاد حاملًا شغفه بما يُثار من حوار في بواكير حركة الكتابة منتصف السبعينيات. كانت أطروحة تخرجه الجامعية عن «القصة القصيرة في الخليج العربي». وأسهم في تلك النصوص والأفكار التي منحت الحركة الأدبية ملامحها الأولى. والتحق بالروح الشابة التي اقترحها مشروع «أسرة الأدباء والكتاب في البحرين».

في سنوات التكوين الثقافي الجديد في البحرين آنذاك، كان المسرح يطرح التجارب الدرامية، بالغة التنوع والجدية، متصلًا بحركة الوعي الذي ميّز مجمل الفعل الفني والفكري في تلك المرحلة. انهمك إبراهيم غلوم في حركة المسرح نقدًا ومشاركات مختلفة، وكتبَ العديد من الأطروحات الحوارية الصارمة، مشاركًا في ترصين بعض الفعاليات المسرحية، في الجانبين النظري والعملي، وخصوصًا في تجليات المؤسسة المسرحية.

وعندما بدأ الفعل الدرامي في الانحسار والضمور لأسباب سياسية واجتماعية مختلفة، وجد إبراهيم نفسه منشغلًا بالنقد الثقافي، مستكشفًا بعض المعوقات الجوهرية لمجمل العمل الثقافي في عموم المنطقة، ليلقي الضوء النقدي على الجوانب التي أخذتْ تُعطّل عناصر الحراك الحضاري، الذي كان مضطردًا حتى نهاية السبعينيات. ولعل مشاركات إبراهيم المتواصلة في معظم الندوات وصياغة مشاريع برامج العمل الثقافي العربي، قد منحته المعرفة والخبرة لطرح أكثر الأسئلة جرأة على المؤسسات الرسمية والأهلية.

ولفرط تورط تلك المؤسسات في قصوراتها وتخلفها عن مسؤولياتها الحضارية، صادفَ إبراهيم غلوم، مثل أبناء جيله، ما يمكن وصفه بالإحباط الذي يصعب تفاديه، إن كان متمثلًا في تعطيل قوانين العمل الاجتماعي المكتسبة منذ ستينيات القرن الماضي، أو فرض قوانين جديدة تحاصر وتصادر الفعاليات والأنشطة، ذات الأحلام، في متواليات العمل الثقافي لدينا.

عندها ابتعد إبراهيم غلوم عن شغفه التأسيسي الأول، وهو نقد القصة القصيرة والرواية، لتفوته كثير من المحاولات الجدية.

وعندما وجد في التدريس والممارسة الجامعية ما يعوّضه ويتيح له تحقيق دوره الثقافي، راحَ يتكر أشكالَ نشاطه في حقل العمل الجامعي. وأخذ يستعيد شيئًا من قراءة التراث الثقافي والأدبي الحديث في بعض «بواكير» معطيات ونصوص الحركة الأدبية في مناطق مختلفة من الخليج العربي.

وربما وجد في ذلك تريثًا تأمليًا، يتصل بنزوعه النقدي في تجربة متنه الشخصي. وقد أدى به ذلك التأمل إلى كتابة أطروحته النقدية المهمة عن تجربة أحمد المناعي في «المسافة وإنتاج الوعي النقدي»، ذات النظرة الشاملة لجانب من تجربة الحركة الأدبية في البحرين.

لقد رأينا في كتاب إبراهيم غلوم عن «أحمد المناعي»، اقتراحًا نقديًا يمكن أن يسهم في القراءة التاريخية النقدية، لتجربتنا الأدبية والثقافية والفنية في البحرين طوال القرن المنصرم. وأخشى أن تجربة الكتاب قد جاءت في الوقت غير المناسب، حيث بدأت عملية الانحسار الشامل الذي يتعرض لها المجتمع حتى الآن.

وظني أن الدور الذي تصدى لأدائه إبراهيم، منذ تخرجه منتصف السبعينيات، سيظل شاغرًا حتى يبادر أحد النقاد الشباب، الذين يمتلكون حساسيتهم الجديدة، وأدواتهم المختلفة، لكي نستعدَّ لتلقي أجمل الثمار للبذار النوعي الذي اشتغل عليه إبراهيم غلوم، بالتنوع الثقافي الذي تميزت به تجربته النقدية.

تلك هي جماليات العملية النقدية والجدية الاجتماعية والسعة الفكرية التي تستثيرها رؤانا في معظم حركتنا الأدبية الحديثة.

أحمد الشملان،

محامي الحياة

في نهايات الستينيات من القرن الماضي[5]، عندما كان أحمد الشملان، في غمرة انهماكه النضالي، مارًا بالعاصمة اللبنانية «بيروت»، حمل إحدى قصائدي «الطوفان»، إلى الدكتور سهيل إدريس مقترحًا عليه نشرها في مجلة «الآداب»، بوصفي إحدى التجارب الشعرية الجديدة في البحرين. لكن الدكتور سهيل لم يقتنع لا بالاقتراح ولا بالقصيدة، الأمر الذي أدى إلى حوار محتدم بينهما أبدى فيه أحمد الشملان حماسًا لم يتفهمه الدكتور آنذاك، ولم يدفع أحمد إلى التخلي عنه.

أذكر هذه الحادثة القديمة، لكي أشير إلى أمور مختلفة، من بين أهمها ذلك الاهتمام والحماس الذي كان يتميز بهما أحمد الشملان، عندما يتعلق الأمر بالأدب وبالكتابات الثقافية البحرينية خصوصًا، وهي مسألة لن نصادفها كثيرًا لدى العديد من المثقفين المنخرطين في الممارسة النضالية، طوال فترة الستينيات والسبعينيات، «وحتى الآن»، الظاهرة التي ستفسر لنا دائمًا الموقف المحرج «لئلا أقول المخجل»، الذي يتخذه، مناضلونا من الأدب والفن، أفرادًا ومؤسسات.

غير أن أحمد الشملان، برغم انهماكه بما عرف عنه من الممارسة النضالية بشتى تجلياتها، لم يكن متحمسًا للأدب والفن فحسب، لكنه أيضًا كان بدأ باكرًا في التعبير عن نفسه بالكتابة الأدبية، حيث كان منذ نهايات الستينيات بدأ يكتب تجارب شعرية باللغة الرقة والشفافية، لم ينشرها طوال الوقت، حتى آن له أن يطبع جديده مع بعض قديمه في السنوات الأخيرة من القرن الماضي.

وقد كنتُ أقرأ له، عبر مراسلات طويلة، تصلني منه يوم كان خارج البحرين. حيث كان يدور بيننا حوار متشعب، يبدأ بالشعر ولا ينتهي بالسياسة، لكنه في كل الأحوال يتصل بالهواجس التي كانت تستحوذ علينا معًا في حقول الهم العام.

وهنا يتوجب التأكيد على أن علاقتي بأحمد الشملان من الغنى والتنوع، بحيث يجوز لي القول دائمًا بأنني قد أخذتُ منه درسًا مبكرًا في أخلاقيات المثقف

---

5 مقدمة كتاب (مقالات في المسرح) لأحمد الشملان.

المناضل، فكرًا وسلوكًا. وهي الطبيعة التي سيعرفها دائمًا من عرف أحمد الشملان عن كثب، طوال تجربته الإنسانية البالغة الثراء والعطاء والبذل، في شتى حقول العمل. ولي معه شخصيًا من المواقف التي تمس الشغاف لفرط عمقها الإنساني وتأثيرها العاطفي ودلالتها الأخلاقية.

وليست العلاقة العائلية، التي تربطني بأحمد الشملان، سوى واحدة من بين العناصر العديدة التي سأعتز بها وأمجّد بها حياتي بلا تردد. ربما لأن درس الحياة سوف يخلو من المغزى إذا لم يكن صادرًا عن العاطفة وذاهبًا إليها، ربما لأنني دائمًا سأرى في الأدب والثقافة سلوكًا هو أهم من الكتابة ومزاعمها، وربما لأن النص يظل فارغًا إذا هو امتلأ بالخطاب وافتقر إلى الحب، وربما لأنني مع أحمد الشملان لا أستطيع «ولا أريد» أن أرى حدودًا بين النص والحياة، وربما أيضًا لأن صميم تجربتنا معًا، منذ البدايات، كانت قد صدرت عن ذلك الاستحواذ الصادق العميق، للروح النضالية، على تفاصيل النظر والعمل في حياتنا.

هذه هي الطبيعة التي لن تفارق تجربة أحمد الشملان في شتى تجليات حياته. ومن دون هذه الطبيعة لا نستطيع أن نتواصل جيدًا، وجديًا، مع ما تشكله تجربته في سياق العمل الوطني العام، وفي تضاعيف العمل الثقافي الذي سوف ينهمك أحمد الشملان في مشاغيله منذ ثمانينيات القرن الماضي، حيث سيتعرف الآخرون على التوق القديم للأدب والفن الذي لم يفتر لديه، وهو توق لم يتمكن العمل السياسي أن يمحوه أو يطفئ جذوته، دون أن يكون ثمة حكم قيمة على مجمل تلك الاهتمامات التي انشغل بها أحمد طوال هذه الفترة، فالنزوع الإنساني للمعرفة والأدب قيمة حضارية متقدمة، ليس في مقدورنا النظر إلى المثقف بمعزل عنها.

إذا أردنا سبر التجربة، إنسانيًا وثقافيًا، يمكنني القول بأن أحمد الشملان سيكون من بين أكثر المنسجمين مع ذواتهم، حين يمتهن عمل المحاماة، فهو أحد أبرز شخصيات جيله ارتهانًا بالدفاع عن الإنسان وحقوقه المادية والاجتماعية والسياسية. وهذه واحدة من الظواهر التي ستفسر لنا جانبًا هامًا من جوانب

شخصيته، حيث يذهب في العطاء إلى الحدود القصوى، التي تتطلبها طبيعة المثقف المناضل متجليًا في العمل العام.

بقي القول إن أحمد الشملان، بعد أن أصدر عددًا من الكتب الأدبية، سيكون مفهومًا أيضًا أن يصدر كتاب «مقالات في المسرح»، جامعًا فيه عددًا من مقالاته التي تتصل بالنشاط المسرحي في البحرين، وهو الحقل الذي كان قد اقتربَ، منه وعايشه في جانبٍ من مراحل عمله الثقافي، مستجيبًا لذلك الهاجس القديم بأن المسرح أحد أكثر الأشكال اتصالًا ومبادرة بالتعبير عن الهموم العامة، بوصفه الخطاب الجماعي بالوسيلة الجماعية عن المجتمع.

من هذه الشرفة، الرحبة، سيسرني كثيرًا أن أستجيب لمشاعر الغبطة، وأنا أقدّم لكتاب أحمد الشملان، كونه صديقًا بالمعنى العميق للصداقة الحميمة التي تجمع العلاقة العائلية والنضالية والثقافية في لحمة واحدة، وبقدرٍ كبير من الاعتزاز والمحبة، لكي أشير دائمًا بأن هذا الصديق لا يزال يصدر عن روح النضال متبثًا بالأمل، حيث الكتابة أحد أشكال تعبيره عن هذه الروح الصادقة.

إبراهيم بوسعد،
هذا الوحش صديقي

1

العمل مع إبراهيم بوسعد يشبه النوم في غرفة واحدة مع سبعة نمور دفعة واحدة[6]. فالهدوء الذي يتميز به هذا الفنان هو في الواقع القناع اللطيف الذي يحجب الجحيم النادر المتواري خلفه. وما إن تسوّل لك نفسك الذهاب إلى هناك، حيث إبراهيم بوسعد الحقيقي، حتى تشرف على شفير يتأجج، كأن جيشًا من المحاربين يكمن لك لتلقينك الدرس. وهذه الطبيعة هي ما يجذبني إلى العمل مع هذا الوحش: صديقي.

ومن خلال تجربتي، فإن العمل الفني المشترك لا يحلو ولا يكون جميلا ولا يأخذك إلى المغامرة، إلا إذا كان قرينك وحشًا على شاكلة إبراهيم بوسعد. الوحش هنا، ليس نقيض الإنسان، إنما حقيقته الجوهرية، حيث الفطرة الأولى التي لا تقبل الترويض. إبراهيم بوسعد لم يخضع للترويض، ولا أظنه سيفعل ذلك أبدًا.

بعد تجربتي الأولى معه في «وجوه» شعرت أن تلك التجربة، برغم كثافتها وأهميتها «له ولي»، إلا أن شعورًا بعدم الارتواء «عَبَّر عنه إبراهيم غير مرة، وسكتُّ أنا عنه دومًا» خالجنا ورافقنا منذ تلك الوجوه التي كنا نعرفها واحدًا واحدًا.. ولا نزال.

2

الوحش إذًا هو القاسم المشترك الذي نشعر بالاطمئنان إليه، كلما التقينا. وإبراهيم بوسعد يمنحني الشعور بأنه يحلم بجديدٍ في اللوحة القادمة. التجارب العصية عليه تشحذه للدخول في غيرها. ويكفي أن أجلس معه كي أشعر بجحيمه الملتهب يتحفَّز لقذفي بالجمر، حتى أوشكت على الظن بأنه هو الحداد لا أنا، وإذا كان شراره المتصاعد يوقظ الجلاميد، فكيف بالفراشات إذًا.

ناره هادئة لكنها جهنمية.

---

6 كلمة المعرض المشترك (إيقاظ الفراشة التي هناك) مع الفنان البحريني إبراهيم بوسعد.

قليل الكلام، لكنّه صوتٌ ألوانه شاهقة ولا تقنع بأقل من الشموس.

جنسه الجميل يمنح أحلامي أجنحة النوم وأجساد الملائكة. يوقظ الفراشات ويتركني في زمهرير اللذة. وما إن يسألني عن الحب، حتى أصدّق أنه يسأل عن الشيء الذي لا يسبق الحب ولا يليه.

فيعرف أنني أعرف.

3

حين اتفقنا على «إيقاظ الفراشة التي هناك» كان الوحش الصديق، قد قَطعَ شوطه الأول. كان قد ترك العالم، واعتكف وحده على ما يريد. والحق أنني لم أكن أعرف ما الذي يريده تحديدًا. كنت فقط أدرك أنه، مثلي، لم يرتوِ من تجربة «وجوه»، ولم يغادر شهوة فضح الشعر في حضرة الحياة. أدركتُ أنه يعرفني أكثر مما كنتُ أعتقد. بل إن معرفته بي تضاهي معرفتي به.

قالت له والدته، ذات نهار سبعيني:

هل تنتظر ابن الحداد؟ لقد أخذوه .

تناول غداءه وحيدًا، وبدأ يتجرّع فقدًا لم أكتشفه «معه» إلا بعد أكثر من ربع قرن.

ألم أقل لكم إنه الوحش صديق البشر؟

4

بعد أيام اتصلَ بي قائلًا: تعال انظر ماذا فعلتَ بي.

فذهبتُ إلى ورشة ألوانه، فرأيتُ ماذا فعل هو بي.

كنت زعمتُ أنني قد كتبتُ الشعر، وها هو يزعم أنه رَسمَ اللوحات.

أين الوحش فينا وأين الصديق؟

لا أحد يزعم أنه يعرف.

لا أحد يعرف

لا أحد.

ليلى فخرو،

لا نتذكرك لأننا لا ننساك

ليلى، يا صديقةَ أرواحنا،

الآن،

سأعود إلى مكتب «مؤسسة النديم» ولن أراك، لن أراك للمرة الأخيرة، وإلى الأبد. سيكون الجميع هناك ناقصًا، ناقصًا بشكل هائل.

صديقاتك وأصدقاؤك هنا، يشعرون معي بالوحشة الآن، الآن فقط، على رغم غيابك السابق عن المكتب بسبب المرض الطويل، لكنهم جميعًا كانوا يشعرون بأنك موجودة في الوقت والمكان، معهم، تمرّين على مكاتبهم، تربّتين بأصابعك النحيلة على أكتافهم الغضة، وهي تشتدّ بوقوفك بجانبها، مثل أمّ وأكثر قليلًا من الصديقة.

يا صديقةَ أرواحنا،

سوف يدخل الصديق «عبيدلي» المكتب الآن، من دون أن يحمل للجميع وعدًا، ولو طفيفًا، بأنك في سرير أحلامك، تهديهم السلام، وأنك تستقرين هناك، فيما ينتظرون طلّتك الحيّة عليهم. لن يضطر «عبيدلي» هذه المرة إلى المسارعة في إنجاز بعض مهماته في المكتب ليخرج عائدًا إليك، تاركًا للكائنات الحميمة، التي احترفت انتظارك، لتصقل أمَلَها بكِ كلَّ صباح. وسوف يصدُّني «عبيدلي»، بتبرمِهِ الأزليّ من بؤس هندسة البشر الفانين لكونٍ معطوبٍ، كلما بادرته بالسؤال عنكِ وعن صحتكِ، تفاديًا لرغبتنا المشتركة المكبوتة في الإجهاش ببكاء تاريخيٍّ على لحظتك الغالية، منسربةً من بين أيدينا، دون أن نقوى على فعل شيءٍ واحدٍ صغيرٍ يحولُ دون ذهابها، فنفقد، ببطء النصل في الجسد، نموذجًا نادرًا من المخلوقات: زوجة ورفيقة دربٍ له، وصديقة لي.

يا صديقةَ أرواحنا،

في هذه التفاصيل بالذات، التفاصيل الحميمة التي لا تُضاهى، سوف يكمن الجمالُ الإنساني في مكانتك المميزة، كريشة التاج التي تمنحينها لكل من

يعرفك في سياق الحب والعمل. لذلك سوف أشعر بأن ثمة تفاصيل صغيرة دائمًا، لا ينبغي العبور عليها في علاقتنا مع الناس، لئلا نفقد طبيعتنا الإنسانية، فيما نزعم انهماكنا في التفكير بسعادة البشر. تفاصيل كنتِ تنسجينها، بعفوية ريشة الجناح، مع من يتصل ويعمل ويتقاطع معك، الأمر الذي سوف يمنحنا طاقة لتأمل أحوالنا، في اللحظة الصاعقة التي هندسها القدرُ لمغادرتك الأخيرة، فنبدأ التأكد والثقة بأننا لا نحتاج لتذكّرك، لأننا لا ننساك،

يا صديقةَ أرواحنا، التي ليست للنسيان.

صديقةَ أرواحنا

تغادرين، بالضبط، في اللحظة الدقيقة ذاتها، التي سنحتاج فيها لدرسك المميز في الحياة، الدرس الذي يعرفه الكثيرون عنك، ويحجبه الكثيرون عن حياتنا.

الدرس المتمثّل في وعيك العميق لمفهوم العمل، كقيمة إنسانية راقية في حياة الإنسان. العمل بوصفه جذر الكيان الإنساني وجناحه في اللحظة نفسها.

ولكي نقرأ درسَكِ بما يليق بتجربتنا وحاجة حياتنا المستمرة في تعثّرها، لابد أن نرى الدرجة العالية من الحسم المبكر لتميز تجربتك، متمثلة في اختيارك الباهر لمشروع التعليم في مناطق الثورة البكر في «جبال ظفار»، وانهماكك الفذّ في تدريس أبجدية المعرفة لأطفالٍ يكتشفون الحياة في مكانٍ شديدِ العتمة، بعيدِ الزمنِ والمسافة.

منذ تلك اللحظة، خصوصًا، سوف يبدأ التأسيس العميق لمعنى العمل النضالي في حياة الإنسان، حيث المعرفة هي السلوك الأقوى، والأبقى، والأجمل، في ذلك المشروع الحالم الذي، كلما فشلت عناصرُه ومكوناته وآلياته في مكان وزمان، يظل عنصرُ التعليم والمعرفة حجرَ السرّ الذي لا يُنسى، مما يفسّر فعلًا كيف أن الذين بدأوا معك ذلك المشروع، لا يزالون لا ينسون، كلما نسوا، تلك المرأة التي رعتْ ريش أجنحتهم، فيما تعلمهم أبجديّتهم الأولى، وتساعدهم على رسم حروف

المستقبل وقراءتها.

ذلك هو درسك الأول، درسك الأهم الذي يضع المعرفة في مكانها الصحيح من حياة الإنسان، المعرفة التي هي حصان العمل وعربة المستقبل، وسوف تظل هي الفعل الثوري العابر للأيديولوجيا والسياسة والأحزاب والأنظمة، متغلبًا على الهزائم، متصلًا بالأمل الكونيّ في الإنسان.

صديقةَ أرواحنا،

ذلك هو الدرس الجميل الذي يصدر عن وعي الإنسان بقوته في نقطة ضعفه الدائم. حتى أنه إذا ما هُزِمَ في كل الجهات، لن يُهزم في مكان المعرفة والعلم، كلما تيسر له امتلاكهما.

هذا ما سوف يستمر في داخلك، أيتها الصديقة، بعد أن ينهزم مشروعنا الحالم في تغيير العالم، تلك الهزيمة التي عمل كل منا على تفاديها بطريقته الخاصة، كنتِ أنت، من بين نادرين، لم يتمكن العسفُ من هزيمتهم في داخل الروح، فقد كانت الروح محميّةً بفعل ثقة المعرفة.

ثقة أن بذرةَ العلم أكثر عمقًا وتجذرًا من جرافات العسف، وأن موهبة الأمل أكثر تشبثًا بطبيعة العمل.

صديقةَ أرواحنا،

حتى إذا ما استعدتِ حقك الصغير في عودتك لبيتك الأول، وحتى عندما اخترتِ مشروعًا شخصيًا للسعي نحو تحقيق أحلام التغيير، لم تخطئي، وليس مصادفة، أن تختاري ما يتصل بتغيير الإنسان بوسائط المعرفة والتقنية، التقنية ذاتها التي لا تزال معظم معارضتنا تقصُرُ عن وعي دورها الحاسم في نضال اللحظة الجديدة، التقنية ذاتها التي تسعى مؤسسات العسف العام، هذه اللحظة بالضبط، وبالصلافة نفسَها، لتوظيفها في تزييف إرادة الناس وتشويه اختياراتهم، التقنية ذاتها التي لا تزال مشروعًا مغيبًا، أو محجوبًا أو مصادرًا، في

أهم صروح العلم في بلادنا، حيث تنحدر أسمى المهمات المقدسة لحريات المعرفة، مختزلة في تلقين الكائن الجديد بالأصول الواجبة لحدود الحشمة في الملبس والمأكل والسلوك، إمعانًا في الاحتقار الفظّ لعقل البشر وطبيعتهم الإنسانية، كمن يريد أن يعلّم الجناح عادة الطيران، لتصبح صروح العلم ملحقًا بتقنية الماضي وأيديولوجية العتمة.

صديقةَ أرواحنا،

ليستْ مصادفة أن تنسجي مشروعًا يصدر عن التوق الجديد لأجيال وطنك، وتشاركينهم شهوة التحديق في مستقبلٍ، لا يزال مهددًا ومتعثرًا وعرضة للعطالة، وتضعين روحك في شرفة أرواحهم، لكي تتأكدي، وتؤكدي لنا، بأن درس المعرفة هو الدرس الثوري بامتياز، هذا الدرس الذي لا تتخلى عنه روحك القوية، والذي يجعل العدل والخير والجمال حلمنا الأبدي، متخطيا الوقت والزمان والأساليب، فالمستقبل هو من صناعة الأمل العامل.

صديقةَ أرواحنا،

أعرف أن في بيت وطنك الحميم نساءً كثيراتٍ مثلك، رفيقات لكِ، جئنَ معظمهنَّ من مصدرك، وذهبن مذهبك بالطرق الشتى، يواصلنَ سعيهنَّ الآن، بالقناعات الإنسانية ذاتها، والصدق ذاته والزهد ذاته وبالتضحيات الصامتة ذاتها، وهنَّ معكِ منذ الدرس والمكابدات، ولهنَّ، مثلك، المكانة نفسها التي تعرفين، فلستِ قادمة من الأساطير. بيتك، وطنك، تجربتك، نساءٌ تقاسمتِ معهنَّ العطاءَ والبذلَ في الغربة والوطن، نساءٌ أعرفُ منهنَّ كثيرات كُنّ دائمًا في جهة قلبك، فيما تنهمكين في غزل قمصان المستقبل في السفر والإقامة، وأدركُ أن خسارتهنَّ، بغيابك، الآن أكثر مني.

أعرف ذلك، وتعرفين.

وها أنك تحسنين هندسة ذهابك، لإطلاق الضوء الشاسع، مثلما فعلتِ

بتفاصيل غيابك، في ظلامنا الفاجع.

فلماذا تذهبين الآن،

في اللحظة التي سنحتاج لدرسك، الصادق، الصارم، والصريح، في ذات اللحظة التي يُمرّغُ بعضنا أجملَ أحلامكِ في التضرّع وتهرّؤ الجوخ وشطرنج الضمائر، فيما يواصلون مسخ الحلم وهو يتحدّر من لحم هيكلنا الإنساني، تحت وطأة العسف والفساد وجلافة الجهل.

تذهبين عنا، في لحظة يتعثر وطنك في أكثر مشروعات مستقبله غموضًا وارتباكًا وعرضة للشِّراك والخداع والاستهتارات الفجّة بالتاريخ. وطنك الذي صغتِ، مع رفاقٍ لك كُثر، طبيعتَه الحضارية المتميزة، هو الآن في لحظة المسخ والتفسخ الكبيرة، التي يهندسُها له رعاةٌ يَقْصُرونَ عن عبقرية روحِهِ التاريخيّ الحضاريّ، الذي لا يقل سطوعًا عن الشمس.

تغادريننا، في الوقت ذاته، وربما في اليوم نفسه، بلا مصادفةٍ ولا ارتجال، تذهبُ معارضتُنا، في أطرف أزماتها، متهتّكةً، مثل هدفٍ متاحٍ، لطريدةٍ مذعورة.

المعارضة، بقضّها وقضيضها، تذهبُ، بلا صرامة، إلى مؤسسة، متوترة، منقضَّةً، مثل قوسٍ، طارحةً عليها «سؤال» الأزمة، فيما ينبغي مجابهتها بال «مساءلة» في شرفة الشمس.

المعارضة برمتها، متدافعة بالمناكب، تطرحُ على مؤسسة حكمٍ يصادر سؤالَ: «ما العمل؟»، في غفلة الناس، ذاهبةً بملفٍ مكنونٍ في الإبط، تعرض قدرتها على تبريد الجحيم بمروحة المساومات واقتسام الهبات والأسلاب، كمن يريد أن يتدارك فضيحة شاملة وتفادي خسارات فادحة في الجانبين، «فعلى أي رومٍ نَميلُ» ؟

كل ذلك يا صديقةَ أرواحنا في نهار مغادرتك، دون أن يتاح لنا تمييز الذهب الأصفر من الدم الأحمر، ودون أن يتاح لنا تبيّن الأمرَ من المؤتمر أو المؤامرة، من حدود أمر الله فينا. ودون أن يتاح لنا معرفة من يُشعل النار في السفينة، ومن

الذي يهربُ من حريقها، ودون معرفة مَنْ ينقذ مَنْ، دون أن يتاح لنا اكتشاف كيف يحسن البعض إطفاء النار بأغلى براميل النفط، من غير أن نكون في شبهةِ مَنْ يفسد ملحًا فاسدًا.

صديقةَ أرواحنا

تذهبين، بعد برهة كثيفة من سبات مرض طويل، زاهدة في «مكرمةٍ» تفتح حفلة المساومات على آخرها، فتغادرين قبل أن يبدأ البازار القبيح في تبادل أنخاب الصمت، عن جنازةٍ وشيكة لمشروعٍ هزيلٍ، يسعى مهندسو الكوارث لأن يستكملوا به مثلنا الشعبي البليغ: «عرْس في ظرف ختان»، حيث تضمن المؤسسة حصتها التاريخية في الأرض بما تحتها ومن عليها، وينال الآخرون حصتهم من عار الإسهام في إبقاء الوضع كما هو عليه، حفاظًا على «روح» العائلة، تيمنًا ب «فرانكشتاين».

الآن، يتحتم علينا فعلًا أن نتبينَ من هو «العريس» المتوّج بالدست وحظ الأنثيين، ومن هو الذي تعرّض للختان التاريخي، مَخْصِيًا بثلجة الحديد، مبديًا قدرة الصبر والاحتمال والفطنة القليلة، ملتحقًا بالسلف الكالح بلا ذرية ولا خلف.

الآن، يتحتم أن نسأل:

مَنْ هو، لئلا نقول ما هو، «الشعب» بالضبط.

تذهبين، يا صديقةَ أرواحنا بعد أن تسنى النجاح لخصوم حلمك الأثير في تبادل أنخاب «الحفل» الجماعي بين حلفاء النضال التاريخيين، في سبيل السعي الصادق والإخلاص الصارم، بمسؤولية التجربة المشتركة، لنضالٍ هو بالكاد يبدأ مرحلة اختباره الجديدة، في مجابهة «المحفل» الصلف، بوعي جديد ينهض من رماد الجهل متشبثًا بجمرة المعرفة، مؤمنًا بجدارة هذا الشعب بحق النقد والنقض والمحو والكتابة. حقه في الجهر بعدم الإعجاب بما يُعجب العالم قاطبة

من مزاعم الصلح والإصلاح، متجاوزًا ومنتقلًا من عهد «المكرمات» إلى عصر الحقوق المكتسبة، وتكريسها كحقوق ثابتة القوانين، وليست عطايا يتلاعب بها الواهب والموهوب.

لماذا يا صديقةَ أرواحنا تتركين لنا، وحدنا، حق عدم الإعجاب بهم وبمشروعاتهم.

صديقةَ أرواحنا

فيما تغادريننا، نريد أن نصقلَ بك ذاكرة بعضنا، في هذه اللحظة بالذات، فيما يتعثرون بارتباكاتهم، منشغلين بخريطة طرقٍ مسدودة، بمعزل عن شعب، هو بشهادة التجربة، سوف يستحق دائمًا، وبجدارة، أن يكون باب الطريق، وأن يكفَّ رعاتُه التاريخيون، عن إهانته واحتقاره، لمرةٍ واحدةٍ وإلى الأبد، وتركه لقدَره الحضاري، منتقلًا، باستحقاق يليق، من حظيرة الرعية المنتَهكة، إلى شرفة المواطنة الرحبة المتساوية الحقوق والواجبات، حرة في الحلم واليقظة.

صديقةَ أرواحنا

نريد أن نودّعك بأجمل مما استقبلك به وطنك ذاتَ يوم، يوم غفل عنه كثيرون هنا، فيما لا ينساه الكثيرون في كل مكان، حيث الأمل والعمل لا جنسية لهما غير الحب، نريد أن نمنحك أوسمة أحبابك، بالطريقة التي تجعلك وردة كأسنا، في اللحظة التي نصلّي، يا صديقةَ أرواحنا، رجاةَ ألا تحملي معك أثرًا لما يفعله بنا الأهلُ، من تنكيلٍ بأجمل أحلامنا التي نسجناها، في هزيعٍ أخيرٍ من عمرٍ يوشكُ أن يفنى.

نريد لك يا صديقةَ أرواحنا، أن تذهبي راضيةً مرضيّةً، مطمئنةً بأننا لا نريد منهم شيئًا، مطمئنينَ بأنكِ لم تأخذي منهم شيئًا، ولا هُمْ نالوا منكِ غيرَ ما تنالُ الطبيعةُ من عطرِ الزهرةِ في حديقة الله.

صديقةَ أرواحنا تذهبين عنا، خسارةً لنا ومكسبًا للجنة.

علي مطر،

كان يصقل الحياة بالعمل

لا نتذكر علي مطر.

كأنه معنا، فثمة أشخاص ليسوا للنسيان. وتعبير الماضي لا يليق بهم، أو هو لا يستوعب غيابهم.

نتحسس وجوده بيننا مثل شخص ذهب إلى الغرفة المجاورة ليحضر كتابًا نسيه هناك.

غير أن (هناك) هذه المرة أبعد مما نعتقد، أبعد مما نحتمل.

ترى كيف يتسنى لنا استحضار صديق على هذه الدرجة من موهبة الحضور. كأن له في كل عمل خلية متألقة الحركة نشيطة الفعالية، يسبغ من روحه المتأججة على الآخرين نشوة الإنتاج، كمن يصقل الحياة بالعمل.

لا نتذكر علي مطر.

لكن نحاول التعبير عن إخلاصنا لرغبته الجامحة في تحقيق قدرة الإنسان على تجاوز الأزمة، أزمة النفس مع ذاتها. وأزمتها مع الآخر، مع البشر ومع قضايا المجتمع.

لقد كان مأخوذًا بهذه الإمكانية، التي حاول هو شخصيًا أن يثبتها بنفسه للآخرين، فليس مصادفة أن يكون صراعه مع المرض نوعًا من مجابهة المستحيل، وهو الذي يعرف الحقيقة أكثر من غيره، لكنه كان يقدر على إثبات فكرة المجابهة، وكان له شرف المحاولة النبيلة.

وإذا قلنا أنه كان يصدر طوال الوقت عن الدرس الكثيف لعلم النفس بكل طاقة المعرفة فيه، فهو أيضًا انهمك في شتى صنوف النشاط الإنساني لئلا يقال إن شخصًا يزعم المعرفة تأخر عن تجربةٍ ما .

لا نتذكر علي مطر .

إنما ندرّب حواسنا على تجرّع حقيقة لا يمكن تفاديها. فهو على كل حال ليس في الغرفة المجاورة. إنه أبعد مما نحتمل .

غير أن ثمة أشخاص يحسنون السكن في غرفة القلب، حيث السكينة الوحيدة التي تمنحنا بعض الهدوء، والإيمان بأن ذلك الذي حدث، قد حدث

بالفعل.

هذه هي ضريبة الحياة: فقد الأحباء.

دفتر الحزن هذا، كتبه محبو علي مطر، ووضعه أصدقاؤه الذين يفقدونه.

سعيًا منهم لابتكار نوعٍ من مناديل الدمع التي لا تذهب بعد البكاء.

محمد العلي..
دائمًا

1

يذكّرني بالشاعر الجواهري حينًا، وبالباحث حسين مروّة حينًا، وهو يذهب إلى مساءلة أدونيس غالبًا.

2

عندما، في منتصف الستينيات «إن كنت أذكر جيدًا»، سمعتُ عن اسمه مقترنًا بشعور غامض من «الروزخون»، ساعيًا للتعرف على «حوزة» خارجة عن الطريق والطريقة. وليس صدفة أن تكون الأحساء جهة ذلك المصدر الغامض. فثمة علاقة حميمة تضعني في مهب تلك المنطقة الصغيرة المزخرفة بمجاري الماء الكسول، بجانب شهوة العمل النشيط، وكائنات غضة، من شتى الأجيال، سوف تنتقل، مباشرة، بمحمول تجربتها الإنسانية، من خضرة الحقول الى ورش العمل في الظهران ورأس تنورة وبقيق وخميس مشيط. ومن بين تلك الكائنات، لن تستطيع تمييز الحدود بين أهل البحرين وأهل الأحساء دون أن يكون لهذا شرط اجتماعي بأي معنى.

وظني أن «الحسا» ذلك الوقت لا تكاد تعرف محمد العلي، بالمعنى الأدبي الذي تعرفنا إليه في البحرين، أو هكذا أستحضر ذلك الحال الآن، وحتى عندما يتعلق الأمر بنزوع سياسي ما، فإن محمد العلي عاشق الأدب سنعرفه نحن أكثر.

هل هو شعورٌ غامض، أو غريب، أو هو ضربٌ من المزاعم؟

لا أعرف.

ربما، لأن محمد العلي كان متصلًا بالخارج العربي أكثر من صلته بالفجوة المحلية، والبحرين، ساعتها، لم تكن «خارجًا»، إلا بالمعنى الأدبي، وهذا بالضبط ما كان يستهوي محمد العلي على ما أظن.

هل هذا صحيح؟ لا أعرف.

3

لا تسعفني ذاكرة مجهدة، كيف التقينا أول مرة، فقد تعبتُ عن ذلك فعلًا، غير أنني أجزم أن لقاءاتنا كانت بالغة الندرة، لتقاعسي من جهة ولعزلته من جهة أخرى، غير أننا كنا على اتصال دائم على كل حال، اتصال يجعلني، كلما جلستُ إليه، أشعر كم هو قارئ مذهل لتجربتي، حتى إن أي شاعرٍ سوف يعتز بقارئٍ ناقدٍ صارمٍ مثل الأستاذ العلي.

لكن لقائي به لحظة السبعينيات، ترك لي انطباعًا «تقليديا» لم أتمكن من تفاديه، فالرصانة في تلك الساعة ليست من صفاتنا، لقد أخذ منّا الحماس مأخذه. ماذا يمكنني أن أفهم من شخص يجلس على الأرض مقرفصًا متحدثًا في وضع الواعظ، في دكانة خياط العبايات «الذي كان في زيارته آنذاك، بشارع التجار بباب البحرين»، في «منامة» السبعينيات الساخنة، ويتكلم بلغته الواثقة التي لا ينقصها الحنان، ما الذي سيجعل فتًى أرعنَ مثلي يصغي لصوتٍ متوارٍ، يتوجب عليك أن تجتهد لكي تلتقطه. لا يغضب، لا ينفعل، وليس لحواره صفة غير الشغف بالأدب، مع مسحة شفيفة من الحسّ الاجتماعي، فقد كان الواقع آنذاك يعتبر نزوع محمد العلي، ضربًا من التجديف، «بالمعنى السعودي»، لتلك المرحلة. فالأدب لم يزل مشدودًا لقرونه القديمة، والسياسة ليست محظورة فحسب، لكنها ذهابٌ إلى القصل الاختياري.

ها هو شخصٌ يأتي واثقًا مجازفًا، بما يشبه التقيّة، ليسهم في صقل الجسر الروحي بين كائنات مذعورة على كل صعيد، في الضفتين، مستبقًا فكرة الجسور التي تزخر بها الممرات الراهنة في ظهرانينا مثل جعجعة بلا طحين.

رأيتُ محمد العلي في ذلك اللقاء السبعيني، شخصًا محافظًا، متحفّظًا، لم يتيسر لي فهمه بالوضوح اللازم، لكأنما كمونه الكثيف كان عصيًا على فتى مثلي أن يدركه آنَ لحظة المنعطفات الصاخبة.

لقد كان واثقًا من حقه في الأدب، وكان ينطوي على الأدب الجمّ، فهو لم يشعرنا أنه يكتب شعرًا، في حين كنا نتخبّط في ثقة لا بأس بها من تجاربنا الأولى.

4

لكنني لم أستطع نسيان ذلك اللقاء، أذكر أن صديقنا الشاعر علوي الهاشمي اتّصل بي وقال إن محمد العلي في البحرين، ويرغب في لقائنا. بدأ حديثه مباشرة. أدهشني أنه كان يتكلم عن تفاصيل نصوصنا، بحبٍّ ورغبة تحاكي شغفنا بالاكتشاف. تكلم عن أشياء كثيرة، كل شيء يهمّنا تقريبا، والتجارب التي تبزغ في السعودية، لكنه لم يتكلم عن كتابته أبدًا.

سرعان ما رأيت إلى محمد العلي بوصفه عاشقًا مخلصًا للأدب والشعر، هذا العشق الذي سيفرض عليه شروطًا ليست أقل من حياة المتصوفة، وظني أن شخصًا سيحبّ الأدب بهذا الشكل، لن يسمح لسلطةٍ ما أو شرطٍ ما أن يحولا دون هذا الولع. فهو، عندما تيسّرت له التجربة الباكرة، أحسنَ جيدًا الاعتناء بمعطياتها، والاحتفاء بكرمها العميق.

حين قلتُ إنه يذكّرني بالجواهري الشاعر، فهو التحق، مثله، بحوزة النجف، فاعتنق الشعر، وحين قلتُ إنه يذكّرني بحسين مروّة، فهو، مثله أيضا، دَرَسَ في العتبات المقدسة بالعراق، ليكون عالم دين يروّج للأجوبة الجاهزة، فاستنفر لكي ينحاز إلى الأسئلة وإعادة إنتاجها. وحين أقول إنه يذكّرني غالبا بأدونيس، فإنما لكي أشير إلى نزوعه الرصين نحو التحديث الفني في الكتابة والأدب والشكّ في المستقرات وثبات الفن، دون أن يكون هذا حكم قيمةٍ مسبقا على نصوصه، فهو الذي لم يزهد بشيء مثل زهده في توصيف ما يكتب من شعر. وهذا بالضبط ما يتصل بما أقوله في الكلام عن الحداثة، إن الحداثة ليست نصوصًا، ولكنها طريقة نظر وأسلوب حياة وضرب من الأخلاق الجديدة في التعامل مع قضايا الكون. وظني أن محمد العلي هو من بين أكثر المثقفين العرب وعيًا للمعنى الاجتماعي للحداثة، وربما في هذه الحقيقة ستكمن دائمًا محنة تجربتنا الحضارية. وسوف أشعر طوال سنوات معرفتي بمحمد العلي، على الندرة المتناهية لمرات لقائنا الشخصي، أنه الميزان الذي ظل محافظًا على رزانته وصرامته وشفافيته في آن واحد، دون أن يؤثر به الزمن، إلا في المزيد من قناعته

بأن المستقبل هو ما يتوجب علينا الذهاب إليه. وهذه حكمة ليس سهلا التشبث بها في المجتمع الذي يعيشه محمد العلي والمثقفون هناك.

5

غير أنه سيظل محمد العلي دائمًا،

بعد التجارب الكثيرة التي ستتأملها الأجيال التالية في مجتمع محمد العلي باعتبارها الدرس المبكر للذهاب الواثق نحو الحقيقة الفكرية والحق في حرية الأدب، كما لو أن الإيمان بحق الحرية في التعبير الفني، هي الطريق الملكية لصقل الذهاب الكونيّ نحو حرية المجالات الأخرى.

وحين يكتسب محمد العلي محبة الأجيال الجديدة، فإنما هو يقدم النموذج البسيط لعمق الصنيع الإنساني جوهرًا للفعل والنص الأدبيين، فهو يصعّد احترام الشباب له إلى مرتبة البوح الشامل الذي يليق بالذهاب الجماعي إلى المستقبل، دون أن يفرّط في ذلك ولا يتأخر عن ذلك، وليس في ذلك فضلٌ على مواقفه اليانعة، التي لا ترتجي المصالح الشخصية ولا تسعى إليها.

وهنا سوف أرى الجذر الجوهري لمثل هذه الأخلاقية الجميلة، مؤمنًا، مرة تلو الأخرى، كم أن التجربة النضالية هي من بين أكثر العناصر صقلًا للأخلاق النبيلة في الشخص.

صالح العزاز،

نصّ الصورة/ صورة النصّ

ثمة أحلام قلقة مثل أصحابها.

وكلما كان الحلم من الجنون[7]، صار أكثر جمالاً ومغامرة. ثمة مرحٌ كثيفٌ لا يذهب إلى النوم وحيدًا، ففي النوم من الثروات ما لا يُحصى، وليس عليك إلا أن تطلق أسر تلك الكائنات وترقب بحثها عن قرائن الطريق وأقران الروح. ثمة أرواح كثيرة تطير مثل الحمام، لها الهديل، لها الريح والغناء، ولها أن تمعن في سديم التكوين، كمن يعيد الصورة على هواه، لعل في الكلام القليل ما يكفي من الدلالة.

ثمة أصدقاء يلتقون كثيرًا لأول مرة. فما إن فتح لي صاحب الصورة خزائنه، حتى طار بي الجنون نحو الأقاصي، ففي «صالح العزاز» شيءٌ يغري بالذهاب في جمالات التهلكة. ثمة لقاءات خصبة وخطيرة. ولسنا ممن يحلم بالنجاة. ثمة مواعيد لم ترتب من قبل، هندستها لنا المصادفات، فلذّ لنا ذلك، وشُغفت بها شهوةُ الاكتشاف.

نحلم أن يضيء الخطرُ خطواتنا، ويباركنا بالخصب شهيقُ الحوار الحميم بين الماء والترائب. مثل بحيرات في أدغال العطش، حيث تنمو في ضفافها أشجارٌ كثيرة، تثمر أزهارًا طازجة، تتلاقى بفعل جاذبية الحياة، تتكاثر مثل الطيور، وتقول لفراشات ملونة وفزعة : «تعالي، هذي نارك الحنون، تصير لك بردًا وتصير صورًا مأخوذة بزرقة الأفق».

وفي الظلال، ثمة عناصر كثيرة ترغب في النمو، حكايات مفتوحة، تتصاعد مثل أغصان ترسم الشجرة وتأخذ الغابة نحو الأنهار.

شعرتُ بالفرح الأزرق يجتاحني، وأنا أسمع خيول البهجة تصهل في أحلامي الصغيرة، عندما نهضتْ فكرة التجربة الجديدة من سريرها.

للنص فتنة ليست من الخطيئة، وللصورة من الفضح الجميل ما يكفي لترميم الروح وصقل جوهرة الجسد.

---

7 مقدمة لم تنشر، في الكتاب المشترك (المستحيل الأزرق) والمكتوبة بالاشتراك مع الفنان السعودي الراحل صالح العزاز.

حين رأيتُ «صوري – لحظاتي» الزمنية تكاد تجهش بالبكاء بين يدي قاسم حداد، شعرتُ أن نبتة الصحراء تشق ضفافًا وتطلق ضحكة الحياة في أفق من المرح الفاتن. يجوز للنص أن يحتفي بالصور، يجوز له أيضًا أن يمتحن الكلمة في حضرة الصمت الفصيح، ويجوز له أيضًا وأيضًا أن يزعم أنه الحضن الحاني كأنه رأفة الأم.

كانت لحظة خيالية ولدت على وقع أقدام لم تعرف طبيعة النوم في شوارع مدينة «مراكش» القديمة في المغرب. قال لي: نحن أيضًا لدينا فضاء من حوار الأعماق يمكن أن نصغي إليه، لئلا يأخذنا سهو عن البهجة. قلت له: ولدينا عطش ينبغي أن نؤجج بمرايا الأفق الأزرق.

ومن الخيال إلى الهمس الحميم. من مقهى إلى آخر، من حقيبة إلى أخرى. من مطار إلى مطار، من جسد إلى آخر. تيسر لنا الوقت لأن نضع أقدامنا في طريق جديدة على كلينا تترافق فيها الصورة والنص. الصورة، لأن متعة البصر ظلت مصادرة في مشهد التعبير العربي. والنص، لأنه أكثر عناصر التعبير اتصالا بالاحتمالات، وحمّال الأوجه اللامتناهية. قلنا: لنضع النار في المواقد وننصت إلى الصدى.

نحن الآن في هودج الحلم، في التجربة التي نحب، في المسافة المتاحة بين الأفق والزرقة، حيث الصورة لذة جسدية موغلة في المعنى، والنص متعة روحية مشغوفة بالتحولات. نحن الآن في لحظة ممزوجة بالزبرجد والزبيب. تضع الصورة ذهبها في زجاجة العين فتبغت الشرفة والمشهد، وتضع الكلمة زيتها الزهيد، فتزيد القنديل توهجًا وكشفًا. نحن الآن نجلو اللحظات الجميلة، نذهب إلى البياض الممزوج بالزعفران. ونبالغ في زرقة مستحيلة، طاب لنا أن نفتح عليها شرفة المخيلة، لئلا يقال أن ثمة صورة غلبت النص، أو قلبًا انتصر على الحب.

فوزية أبو خالد،
المخطوفة ليلة العرس

1

عند كتابها الأول، بعنوانه الفاتن «إلى متى يختطفونكِ ليلةَ العرس»، استطاعت «فوزية أبوخالد» أن تخطف أنفاسنا، نحن فتية السبعينيات، وهي تكتب خطواتها الأولى، في فضاء التفلّت الفني الجديد النادر. وقتها كانت الكتابة خارج تابوت الالتزام ضربًا من التابو الذي تلوّح ضده منظومة الواقعيات الاشتراكية. فوجدنا في ذلك العنوان إشارة دالة تشدّ أزر القتلى في معارك غير متكافئة، بين أوهام الموتى وأحلام الجرحى.

2

الاندفاقة الروحية المبكرة في نصوص كتابها الأول، كانت تشي بأن فوزية أبوخالد على درجة من وعي الحرية، بحيث يمكننا، الآن بوضوح أكثر، ملاحظة التلازم الفني، بالغ العفوية، بين نزعة التعبير الذاتي في واقع موضوعي مكبوح، وشكل متحرّر من جاهزية شرطٍ مسبقٍ كانت الكتابة العربية ترفل في أذياله.

وفي ذلك كانت تكمن خصوصية التجربة الفنية التي اقترحتها فوزية أبوخالد على ملابسات تلك اللحظة الأدبية في منطقتنا.

وقتها، لم تكن الشاعرة ذاهبة نحو الحروب ولا المبارزات. كانت تتنفس حرية الطفولة فحسب. وعيها كان قلبيًا، وليس قَبَليًّا. لم تنظر وتتأمل، كانت ترى، تريد أن ترى وتشغف. وظني أن الشعر هو رؤية القلب.

3

كانت في بيروت للدراسة، يوم التقينا للمرة الأولى. بداية السبعينيات. نناقش، بالحماس المتأجج، القضايا الأدبية التي كانت تتعثر بها خطوات التجربة الشعرية المحدثة. تلك السبعينيات التي حكمتْ حيويتُها الثقافية، منظورات الالتزام ومعطيات الفعاليات الأيديولوجية، نضالًا وأساليب حياة وكتابة. وكأننا نأتي من الكوكب الغريب، بما يشبه شهوة المنتقمين، رافضين سؤال «لمن تكتب؟»،

في مسألة مفادها صوتُ الكاتب: «كلما بالغتَ في الاكتراث بما يريد القارئ، خسرتَ جوهر ما تريد».

وأظن أن فوزية أبوخالد بدث، وقتها، كمن قطع شوطًا مؤسسًا في ذلك الطريق. وهي تخطف أنفاسنا بعنوان: «إلى متى يختطفونكِ ليلةَ العرس».

4

تيسر لفوزية آنذاك، بتلك الاندفاعة العاطفية الفذة، تفادي سلطة الذهنية التي أوشكتْ أن تسيطر على معظم معطيات مشهد الشعرية العربية. فالتفتتْ لصوتها مبكرًا التجربةُ الجديدة، لترى فيه إشارة قوية على جِدّة الكتابة وجِدّيتها في هذه المنطقة. الأمر الذي ساهم في اجتراح المفهوم الذي تتطلبه حركة الكتابة الشعرية، ويؤثث الطريق بجرأة تلك الخطوات.

يتذكر الكثيرون الآن كيف كانت نصوص فوزية تسهم في الحوار الأدبي العربي بثقة تناسب الوقت ولا تتأخر عنه.

5

ومثلما اكتسبتْ فوزية أبوخالد خبرة المعرفة، نالتْ قصيدتُها تجربة الحياة، ليتحول النص لديها استجابة حيوية لتبلور الوعي، وتنال الموهبة حاجتها وحقها في التبلور.

وسنحتاج قدرًا أكثر من تأمل التحولات الفنية في كتابة فوزية ابوخالد، وهي ترى إلى أرشيف الصمت العربي من جهة، وتفجراتها الروحية في تجربة الفقد والوجع والانهيارات التي لا يمكن تفاديها من جهة أخرى.

فليس مثل تجربة الحياة مطهرًا يجعلنا أكثر قدرة على إدراك ما لا تدركه النصوص.

6

أحب أن أرى في المسافة الدلالية بين الانفجار الذاتي في عنوان الكتاب الأول، والامتثالات الناجمة عن التحديق في الواقع الموضوعي من خلال الذات الشعرية «هل هذا هو التعبير الأنسب لما أذهب إليه؟!» لعناوين الكتب اللاحقة، أحبُ أن أرى الاختزال غير المخلّ لتجربة جيلٍ كاملٍ من البحث والارتباك ومحاولات الإفلات من ضياع ماثل في حقل التعبير الشعري، ضياعٌ لم تتمكن فوزية أبو خالد تفاديه كثيرًا. ثمة الذهن الحاضر المهيمن الفعّال، الذي استغرقَ الكتابة الشعرية، قد استغرقَ فوزية أبوخالد أيضًا، فيما هي تنهمك في مشاغيل الهاجس المعرفي، علميًا، وأعتقد أن ذلك مزاحمٌ نوعيٌ للفعالية الشعرية، لكتابتها، يهزمه الشعر.

7

يبقى أن سَعي الشاعرة الحثيث نحو الانتقال بعالمها، في مسافة ضوئية، من الماضي إلى المستقبل، يتطلب منها، شعريًا، عدم الامتثال للحاضر، دون غفلةٍ عنه.

أحمد الربعي،
سيّد السجالات

1

أحمد الربعي، المناضل الكويتي، كان قد عَبَرَ التجارب السياسية الكثيرة بما يكفي لمراجعتها كاملة. وإذا كان ثمة دروس تركها لأصدقائه، خصوصًا الذين استعادوا في البحرين قبل أيام، ذكرى وفاته العاشرة، فهو درس الحوار وإعادة الحوار بقبول كافة الأفكار المختلفة.

فإن أهم ما كان يتميز به الربعي هو موهبة السجال الإيجابي، من أجل عدم فقد الأمل في العمل، والاستعداد للخروج من الظروف المستحيلة إلى مرحلة المواقف الصعبة، ومن ثم اكتشاف آفاق الحلول الممكنة بدرجة متقدمة من الوعي: وعي الظروف واستيعاب الخصوم، خصوصًا عندما نكون مستعدين لعدم اعتبار الخصوم أعداءً.

2

سيكون لاستذكارنا أحمد الربعي معنىً عندما نعتبر بتجاربه، ونتأمل درسه بشكل يفيد ممارستنا الراهنة، وإلا فالطحن العاطفي المجرّد سوف يسحق قلوبنا بلا معنى ولا فائدة.

فموتانا من الأحباء أصحاب الفكر والتجربة، عندما يموتون تذهب دروسهم معهم، إن لم نستحضرهم بالعمق اللازم والرغبة والاستعداد اللازمين، من أجل جعل حضورهم فاعلًا في حياتنا، نحن الذين لا نزال بحاجة للمعرفة ما دمنا في الحياة، وما دام الواقع يقع على كواهلنا.

3

وظني ان حياة أحمد الربعي قد اختزلت التجربة الوطنية في الخليج المعاصر. فبعدما تفجَّرت ثورة «ظفار» في عمان كان الربعي أحد الكوادر التي انهمكت في نضالها المسلح. وبعد الاعتقال والسجن عاد الربعي إلى العمل السياسي، عابرًا النضال البرلماني والمسؤولية الرسمية في وزارة التعليم، وظل ناشطًا يميّز،

بحضوره الفعال، العديدَ من الندوات الثقافية في مختلف الشؤون العربية.

وكان يفعل كل ذلك، بحماسٍ منقطع النظير، دون أن يفقد طبيعته العفوية الصادقة، ولا هويته الشعبية، برغم بعض السياقات الرسمية.

4

كان نموذجًا واضحًا من الجيل الذي انبثق مع انطلاق الروح القومية في ستينيات القرن الماضي، جيل شباب «حركة القوميين العرب»، حيث كانت الأحلامُ على قدر الأمل، وتفيضُ عليه أحيانًا. ففي تلك البوتقة القومية نَهَلَ منها رعيلٌ واسعٌ كثير الفعالية، تيسر له أن يشكّل معينًا غنيًا للكثير من التجارب النضالية، في مناطق مختلفة من البلاد العربية.

لذلك ستجد التداخل الفذّ بين تجربة «أحمد الربعي» هنا، وبين العديد من الفعاليات العربية الأخرى، متقاربة مع الدرس الذي يقترحه الربعي على المشهد النضالي العربي، وخصوصًا في حقل الثقافة المتصلة بالمجتمع والمستقبل.

5

الموهبة الشخصية التي استطاع «أحمد الربعي» تأكيدها والعمل بها وتكريسها في مجمل فعالياته، كانت موهبة الحوار، حيث جعل اقتراحه العملي يتمثل في الطبيعة السجالية حارّة المشاعر، عالية النبرة، ساطعة الفكر والمراجعات. تلك الموهبة هي ما نستطيع رصدها في كل الحوارات التي شارك فيها، أو اجترحها اجتراحًا على الواقع العربي، وفي منطقة الخليج خصوصًا، في ما كان يسميه أحيانًا: البرزخ الفجّ بين (الثورة والثروة).

ولعل موقفه المتأمل والنقدي الرصين لتحولات الواقع في منطقة الخليج، قد منح الربعي احترامًا مهيبًا من الأطراف الكثيرة في عموم المناطق التي عمل وتحرَّكَ فيها. وهو احترامٌ يقوم على الثقة في المعرفة التي يتميز بها أحمد الربعي علمًا وعملًا. وهي معرفة ذاتية تبلورت نحو موقف وتحليل شخصين، عُرِفَ بهما أحمد الربعي في حواراته.

6

ولعمري إن طبيعة السجال الحوارية، وشهوة المراجعات النقدية هذه، التي اقترحها على الواقع، لو أن رُبع الذين استعادوا تجربة «أحمد الربعي» في السنوات الأخيرة، أقول لو أنهم وضعوا درس «الحوار والمراجعات النقدية» موضع الممارسة، لتيسر للعديد من مشاكلنا العلمية، في حقل السياسة، بعض الانفتاح الفكري الغائب في سلوكنا العملي، معوقًا بلورة عملنا العام.

سليمان الفليح،
يا «طويل البقا والسلامة»

هذا هو الولد البدوي «سليمان الفليح» يمزج جمال عذابه، بأجمل عذابات اللغة، وهي تنتقل على يديه بين العربية الفصحى والعربية الأخرى، حيث «يستنبط» الصورة الجميلة بيسالة الشعر.

بدوي يُحسن العصف بالقبيلة ويمجّد الخروج.

في قصيدة «أغنية الولد البدوي» التي نشرها في مجلة «اليمامة» السعودية، يطرح الفليح تجربة طريفة تنطوي على مزجٍ خاص، بين الفصحى والنبط، وربما مَثَّلَ هذا اختراقًا تعبيريًا يحمل مبرراته الذاتية في تجربة سليمان الفليح. فالشاعر لم يغادر خروجياته وصعلكته منذ أن طلع علينا بقصائده الأولى، يريد أن يثبت لنا يومًا بعد يوم، أن للشعر طاقة يمكن أن تشكّل فعل رؤية، لواقعٍ يأخذ من الحضارة خبرة الاستلاب الإنساني، ليضيفها إلى خبرة السلب، التي عدَّها البعض أحد بسالات العرب، المؤيدين بفطرةٍ بدوية تتعرض للمسخ بلا هوادة.

وطاقة الشعر تلك، التي لا يتوقف سليمان الفليح عن التشبث بها، هي التي ظلت تحصّنه ضد مواهب الاستهلاك ومغريات الفقد الرائجة، متذرعًا بعفويته الأولى.

وسوف يخترق الشاعر هنا أداة الشعر النبطية لينكل بالذين ينحازون بها نحو الانحطاط، مضيئًا جوانب الجمال في هذا الفعل :

«ائتِنا بالربابة

وغنِّ لنا «يا طويل البقا» ما ينحّي الكآبة»

عندما يضع «طويل البقا» بين قوسين، سيتيح لنا احتمالات السخرية المريرة في مستويين، أما شكًا في «طول البقاء» هذا، الذي يراود الصعاليك في كل مكان وزمان، أو استهلاكًا لديباجة تقليدية، مألوفة، وليست مشروطة هذه المرة، بمعطى يشاكلها، ثم يصعقنا ببيتين من النبط مكنوزين بجمال شعري ورؤية إنسانية، ستظل تحديًا له طوال النص بعد ذلك، ولعله كان يعي ما يفعله، كما لو أن هذا التحدّي قد تهندس جيدًا :

«راكبٍ فوق حرٍ يُذعره ظله
مثل طيرٍ كفخ عن كف قضّابه
ماحلى فزّته والخرج زاهٍ له
والمبارك على متنه تثنى به»

وليس لنا أن نعرف حدودًا واضحة بين الولد البدوي الشاعر، وبين صاحب الربابة وهو يطلق علينا هذه الكلمات الجميلة. إنه هو ذاته الصوت والكلام والربابة معًا.

وليس ترفًا انحياز سليمان الفليح منذ بدايته إلى جانب الصعاليك العرب، منذ هناك حتى هنا، ليس ترفًا، لأنه يتعرف على تجاربهم في الحياة والواقع قبل أن يكتشف رؤاهم وطاقتهم الشعرية، لذلك فإننا نفهمه جيدًا عندما ينوي السهر معهم حتى الصباح يقتسم معهم التمر والعذاب.

فحين يوصد الآخرون أبوابهم، فإن الصعاليك يظلون نارًا مفتوحة على كل عذاب، حتى «هذا الزمان»:

«نعاني التشرد والفقر لا بأس
فالدهر إن كان صلبًا
فليس علاج الصلابة إلا الصلابة
وسيف يطيل الإقامة في الغمد يؤتَى الصدأ في جرابه».

ترى هل أصبحت الكتابة، لدى الصعلوك «المعاصر» هي بديل الفعل لسيف الصعلوك السابق؟!

ولكن، أيّة كتابةٍ هذه التي يعدنَا بها الولد البدوي، وهو يهتاج نحو قافية تغرّر به مثل فرسٍ شاردة؟! لقد تاقَ الصعلوكُ إلى سيفٍ غير الكتابة، سيف نامَ طويلًا في صدأ الغمد. والروح تراكمَ عليها ثلج السنين. لذلك سيسرع الشاعرُ إلى رفاقه الموزعين على خريطة العذاب. وهو حين يعدّد لنا أسماء الماضي، فإنه يستحضر تجارب رفاق معاصرين يتجاور معهم في عذابٍ يتبادل الهدايا ويحسن الانتقال.

صعاليك يعرفهم واحدًا واحدًا، هنا، الآن، وإلا فلا معنى لأن نسمع للمرة التاسعة أو العاشرة الأسماء ذاتها في قصائد الشاعر نفسه. ولو أن الولد البدوي لم يرصف لنا هذه الأسماء لكنا اكتفينا بالطاقة الإيحائية التي تتسلح بها القصيدة، كمناخ عام، ولكان جسد القصيدة الرهيف نجا من «كولاج» كبير كهذا :

«أضئني فإني لمحت بنارك عروة والشنفري

وتأبط والعنبري وشظاظ وابن الغرابة»

ربما كانت قصيدة قصيرة جميلة مثل هذه، ستنجو أيضًا، من الشتات، لو أن الشاعر اكتفى بالروح البدوي الغامر، دون اللجوء إلى قائمة، باتت حاضرة في تجربته غير مرة. ولو كان الاحتفاء في النص كان مقتصرًا في التجربة على هذا المزج الطريف بين النبط وبين الفصحى، لتيسر لنا، مع الشاعر، تفادي الخطاب المتمثل في تقريرية الأسماء.

في جانب آخر سوف نلاحظ تفاوتًا تعبيريًا بين بيتيّ النبط اللذين افتتح بهما الشاعر النص، وبين بيت النبط الآخر الذي سيدفع به بعد ذلك :

«من خط دربًا واضحًا للمعالي

لازم على الشدّات تضرب ركابه»

فنبرة الخطاب العالية في هذا البيت، وغياب الصورة الفنية قياسًا للبيتين السابقين، سيجعله ضعيفًا، ومعطوفًا، في تقريريته، على قائمة الأسماء تلك، مما ينم عن تفاوت في بنية النص، دون أن يواجه الشاعر ذلك التحدي الذي أشرنا إليه قبل قليل.

لكن صعلكة الولد البدوي سوف تغرر بنا دومًا، لكي نهيم في العالم الوحشي، الذي يحسن سليمان الفليح كشفه، فيما يكتشفه، حياةً وكتابة. وعندما استوقفتنا هذه «الأغنية» زاد يقيننا بأن هذا الشاعر الذي يمثل إدانة ضد واقع لا يكف عن الانحدار، شاعر يؤكد زهده في هكذا واقع، متنكرًا لمواهب الخضوع فيه. متشبثًا برفاق لا يخذلون القلب يضع رأسه على نار هادئة تنضج

الوقت، لا يتنازل عن عذابه إذا كان الفقر بديلًا له. الصعاليك لا تعرف اليأس، تبتكر الأسلحة ولا تكترث بالقبيلة، تهتاج بشمس تأتي من القصيدة، هكذا:

«انتبهت لنور الصباح الجديد

فتحت ذراعي للفجر قلت: هلا به».

عبد العزيز السريع،
مدير الثقافة النشيط

أحد أكثر المنشطين الثقافيين في منطقة الخليج..

لكن ليس هذا المهم في جربة الصديق عبدالعزيز السريع، فهذه الصفة الوظيفية هي المكان الذي لجأ إليه السريع لكي يواصل ورشته التي بدأها في مطرح آخر من العمل الثقافي.

فمنذ أواخر الستينيات حتى أواخر السبعينيات من القرن الماضي، يمكننا رصد الحركة الدؤوبة التي حققها هذا الرجل في الحقل الثقافي على غير صعيد. فمنذ تأسيس مسرح الخليج في الكويت، مع رفقة نشيطة من المولعين بالشأن الثقافي والفكري في الكويت، أصبحت هذه المؤسسة مركزًا حيويًا ينتدي فيه الكثيرون، ليشكلوا حوارًا مميزًا حول القضايا التي تتصل بالحياة، تبدأ بالفن ولا تتوقف عند الشأن السياسي العام، إلا بوصفه العل الإنساني للاهتمام الثقفي لانسان الخليج بتلك المرحلة.

عبدالعزيز السريع ابن تلك التجربة بامتياز، ففي أوائل السبعينات، يوم كنا نزور الكويت، لمهام مختلفة، من بينها المشاركة في لقاءات مسرح الخليج، والانهماك في مشاغله الفنية والثقافية، حيث كانت تلك اللقاءات تشكل ظهرًا أساسيًا من ورشة العمل الخليجية، التي صار لها أصدقاء وأعضاء، حتى بدون أن يكونوا مسجلين في ديوان العضوية الرسمي.

وكان عبدالعزيز السريع عنصرًا ديناميكيًا في تلك الورشة، ليس فقط لأن صقر الرشود قائدها الأشهر آنذاك، وهو قرين السريع ونصفه البالغ الرقي في العملية الإبداعية، ولكن لأن السريع نفسه كان يجد في عمق العملية الإبداعية تلك العالقة التي تستعصي على الفصل بين الكتابة وحرارة الحياة اليومية المعاشة. لذلك كانت النصوص المسرحية الت يحققها مع صقر الرشود بعد عرضها في الكويت، سرعان ما يتلقفها المولعون بالمسرح في مناطق الخليج الأخرى، فقد كانت الهموم والمشاغل والأحلام متوحدة ومنسجمة أكثر بكثير مما تبدو عليه في الوقت الراهن.

لكن هذا ليس كل شيء بالنسبة لتجربة عبدالعزيز السريع.

لأن ورشة عمله كانت متصلة ايضًا برابطة الأدباء في الكويت، بالصورة التي يمكننا اعتبارها استكمالًا ثقافيًا لخريطة مهماته التي أصبح يتورط بها، بوعيه ورغبته وحماسه للعمل العام، يوم كان العمل جميلًا وممتعًا ويصبّ في نهر المستقبل، الذي بدا لنا وشيكًا آنذاك.

فمن النادر أن نحضر، أو نسمع، عن فعالية لرابطة الأدباء في الكويت إلا وكان عبدالعزيز السريع أحد المتصلين بها، مشاركة أو إدارة أو تنظيمًا. وهذا ما جعل السريع أحد اقرب الأصدقاء في الكويت لتجربة تأسيس أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين.

عندما كنا نرى في صقر الرشود ما يشبه الثائر الرومانسي في حقل المسرح، (وهذا توصيف مخفف للغلواء الثورية التي كان شبابنا يمثلها آنذاك) مولعين بالبعد النقدي للظواهر الاجتماعية والسياسية، كان عبدالعزيز السريع، بذائقته وحسه الشعبيين المميزين، يمنح ذلك البعد حيويته الساخرة، مفجرًا في العمل المسرحي، لحظة العرض، بما يمكن وصفه بالواقعية الشعبية، إذا سمح لي أصحاب النقد المسرحي بهذا المصطلح المقترح بأثر رجعي لمسرح تقدمي.

لكن، ليس هذا كل شيء بالنسبة لعبدالعزيز السريع.

فالذين يتذكرون ويعرفون حضوره العربي، سوف يتذكرون دوره الديناميكي في ربط الحركة المسرحية في منطقة الخليج بقرينتها في البلاد العربية مشرقًا ومغربًا، ليس فقط وقت كان صقر الرشود موجودًا يؤسس لسمعة تلك التجربة، ولكن حتى بعد رحيله، حيث كان السريع أحد أبرز الناشطين المولعين بوضع تجربة مسرحنا في سياقه العربي، بقدر لا بأس به من التواضع غير المبالغ فيه، مؤمنًا بأن ثمة دروسًا عربية لابد لنا من الإصغاء لها، من أجل أن يحسن الآخرون الإصغاء وتأمل ما نقترحه في هذا الحقل، الذي سيظل يواجه مشكلاته الخاصة على صعيدي النص والعمل وطريقة النظر.

وظني أن لهذا الدور الحيوي الذي ساهم فيه السريع أهمية كبيرة، سيكون تفريطًا عدم تقديرها والاعتراف بها، فالعمل الإبداعي لا يقتصر على

الكتابة والعرض والنشر، ولكن خصوصًا يتوقف كثيرًا عند العقل الإنساني، وعند رغبة تعميق العلاقات الواقعية بين الكائنات الإنسانية. تلك هي الأهمية التي وعى لها عبدالعزيز السريع مبكرًا، وربما استطعنا من خلالها فهم الدور الذي لجأ إليه السريع في السنوات الأخيرة بعمله في مؤسسة البابطين الثقافية، حيث أصبح من محترفي تفعيل النشاط والبرامج الثقافية في الوطن العربي. فسوف يكون السريع نفسه دائمًا في هذا الفعل الإنساني الذي يسبغ على من حوله مشاعر المودة وحب العمل.

وسوف نجد دائمًا في الصديق عبدالعزيز السريع الطاقة الموحية بالمزيد من توقع الإنتاج النوعي في معطيات العمل الثقافي والإبداعي العام. وهذه صفة أصبحت حاجتنا لها ماسة بما لا يقاس.

إسماعيل فهد إسماعيل،
أجيال تنجذب لمجاورته

1

لقد تعبتُ من رثاء الأصدقاء، أرقبهم وهم يذهبون، وفي هذا عقابٌ، لا يُحتمل، على الاستمرار في العيش. فكلما رحل صديقٌ ماتَ جزءٌ مني، لكأني لن أكون موجودًا عندما يدركني الموت. نستحق ذلك.

2

منذ تعرفتُ عليه، أوائل السبعينيات، كان إسماعيل سمة بالغة الدلالة لكل زيارة أقوم بها للكويت. وكلما التقيت به شدّ من أزري وهمس لي قائلًا بروح دعابته الحميمة: «لا تحاول، لن تموت قبلي».

حسبته يمازحني ويجامل خيانات الجسد، حسب تعبير الشاعر «ممدوح عدوان». لكنه كان يعرف أنه يكنز الصداقات لئلا يذهب فقير الوفاض.

3

شبابه الجوهري يجعل أجيالًا مختلفة تنجذب لمجاورته، حتى إنه، عندما بدأ تجمُّع اللقاءات الثقافية الأهلية في الكويت في الانفراط، كان الجميع يتوازعونه لملتقياتهم بحبٍّ يليق به وبهم جميعًا، وكان يحسن الاحتفاظ بالمسافة الرحيمة لكل الأصدقاء، تلك ميزة أسّس لها في كويتٍ ثقافيٍّ يقترح أشكال الفعاليات على عموم المنطقة بلا هوادة.

4

في أوائل السبعينيات، كان إسماعيل يقول: «كانت السماء زرقاء»، فماذا سيقول الآن فيما يكتب نصوصه حتى الأيام الأخيرة قبل رحيله؟

التحديقة الصارمة التي صوّبها إسماعيل على الحياة جعلته واقعيًا على طريقته. بمعزل عن توصيفات الأدب ونقده، يجوز لي الزعم أن إسماعيل أراد الإحاطة بالواقع بشتى أشكال الكتابة بولعٍ ظاهر.

فبالإضافة إلى الرواية، شكل تنفّسه الرئيسي، فهو كتب السرد النقدي والمسرح والقصة القصيرة والسيرة الشخصية الأدبية والإحداثيات الفخمة، وهو أيضًا كتب سيناريو دراما التلفزيون، ولم يتأخّر عن المقالة عندما يستدعي الأمر ذلك. هذا التنوع الغزير يضع تجربته في مقدمة المواهب الباحثة عن معنى الحياة.

5

لم يتردّد في لحظة الاختيار: «ضد العسف، مع الحرية». هذا الموقف هو ظهير كتابته وأدبه.

لذلك يمكننا القول بثقة أنه لم يزل يسهم في صقل الموقف الإنساني الذي ظل الأدب يذهب إليه طوال التاريخ البشري. الكلمة / الحرية.

هذا هو الدرس الذي تقدر الأجيال، التي صادقت إسماعيل فهد إسماعيل، على تثمينه والاعتداد به وطرح النقد المتجدّد عليه.

حلمي سالم،
شاعر عابر أجيال

منذ أن شارك «حلمي سالم» في قيادة كوكبة من أجمل الأصوات في «إضاءة» شعر سبعينيات الشعر المصري، لم تتوقف ورشته الشعرية عن العمل.

فهو أكثر شباب الشعر المصري المعاصر حيوية وقدرة على التحول والانتقال في لغته الشعرية من بنية النشيد الرومانسي الغامر إلي بنية السرد الفجائعي الجارح، وفي هذه المسافة الفنية والزمنية التي استغرقتها كتابته، سوف تحافظ لغته على حسّ السخرية السوداء التي لن يتخلي عنها في مجمل كتبه، وهي الخاصية التي ستنقذ كتابته دائما من رتابة تعثرت بها الأصوات الأخرى.

وفيما كان حلمي سالم ينهل من التراث الإنساني العربي والعالمي، لم يغفل عن يقظته المعرفية التي تصعد به نحو سجالات ثقافية وفكرية تعمق انهماكاته السياسية المتواصلة، وهي الملمح الحياتيّ الذي يصحّ لنا اعتباره زيتًا لقنديل خطوات الشاعر، ومسعفا لآلته الفنية، فليس من غير المحذور استغراق شاعر في ورشة السياسة اليومية، خصوصًا إذا كانت هذه الورشة في مصر الراهنة.

أدبيًا، كنت دائمًا أرى حلمي سالم بوصفه نوعًا من عابر أجيال شعرية بامتياز، فهو ليس صديقًا شخصيًا لشيوخ الشعر وفتيانه في مصر، ولكنه محاور قدير لأكثر التجارب الشعرية الجديدة، يصدر عن لغته القادمة من جماليات البلاغة العربية والذاهبة إلي مخيلة الجملة النشطة، مقترحًا آفاقَ طريفة لا يغفل عنها كل موهوب متحرر من الثوابت والقوالب. وفي جميع تحولاته التعبيرية يظل هذا الشعر في صلب التطلع النوعي للحداثة الشعرية العربية مسهما في تنوعها الإبداعي.

بقي أن نعرف أن حلمي سالم هو أحد أكثر الشعراء المصريين، بكل أجيالهم، قربًا من تجاربنا في البحرين، بل إنه كان يعرف التفاصيل التي تتصل بحياتنا وكتابتنا وآلامنا وجراحنا وأحلامنا، وهي خصيصة كونية نادرة لا تصادفها عادة في مجمل الثقافة المصرية.

لقد كان حلمي سالم ينشر نصوصنا الشعرية في مجلة «إضاءة» بوصفنا أقرانًا لتجربتهم، في وقت لم تكن أصواتنا معروفة في البحرين، والحق أنه كان

يفعل الشيء ذاته مع نصوص شعرية عربية أخرى أيضا.

تساءلَ حلمي سالم ذات قصيدة: (هل كان رجال المطبعة غزاة؟).

فإذا به يفاجأ بأن ثمة رجالا وشاة في المطبعة، يتعثرون بنوافذ الضوء في غرفهم المعتمة ولا تروق لهم شرفته على ليلى مراد.

فاطمة المرنيسي،
صديقة الأمل

كانت ترى العالم برمته مجالًا لعملها التنويري، وتتصرف بناء على ذلك.

تلك هي صفة الكائن النوراني الذي لا يتوقف عن سبر ليل الكون والسعي المتواصل لمحو الظلام فيه.

بالنسبة لها، المشكلة ليست مع الليل، لكن مع الظلام الذي يغمر العالم ويحجب المستقبل عن الضوء. وفي جوهر بحثها العلمي كانت ترى، في منسيات حقوق المجتمع الإنساني، المرأة خصوصًا، ذلك الكائن الذي غفلت عنه الأديان وقعد عن كينونته سدنة الإسلام.

تلك امرأة سهرتْ على تلقين العالم برمته يقظة النور لئلا تأخذه سِنةٌ من النوم عن مستقبل حياتنا.

وعندما أطلقت المرنيسي فكرة القوافل المدنية في جغرافيا الكون، رأت إلى العالم أفقًا رحبًا لرحيل قافلة التنوير، وهذا ما جعل رفاقها يأتون من الجهات الشتى، والجنسيات الكثيرة، والأفكار والمواهب المختلفة، يجمعهم شغف العدالة الإنسانية، والمساواة بين الكائن البشري، دون التوقف عند التخوم والألوان والخريطة.

لذلك كانت زيارتها الأولى مع قافلتها، إلى البحرين، 2005، اقتراحًا عميقًا تصادى مع مشروع مركز الشيخ إبراهيم الثقافي، آنذاك، وخلق جسرًا روحيًا بين فعاليات وأصدقاء هذا المركز وبين مستقبل مشاريع فاطمة المرنيسي، وهيأ لزيارات أخرى وفعاليات مشتركة، حرصت المرنيسي والمركز البحريني على التحديق بمزيد من الحرية في مستقبل المرأة ودورها الثقافي في العالم.

وأذكر يومها أن أعضاء قافلة المرنيسي، متعددي الجنسيات والتجارب، بلغاتهم المختلفة كانوا يقدرون على الاتصال بأهل البلاد وأحلامها، دون الشعور بوحشة الغريب. وذلك ما كانت تسعى إليه فاطمة المرنيسي في مجمل فعلها الثقافي والاجتماعي أينما ذهبت.

لقد كانت تنتخب أكثر مناطق العالم دكْنةً وألمًا لكي تقود نحوها قافلتها وتطرح صوتها وتعمل على تبديد أسباب اليأس في وقائع ذلك الواقع.

والحق أنها حَرّكَتْ، في تلك الزيارة، جذوة مكبوتة، مهددة بالغفوة، في العديد من ناشطات الفعل الاجتماعي، النسائي خصوصًا، وهنّ من كان قد قرأ وعرف عن فاطمة المرنيسي قبل زيارتها البحرين، من خلال كتبها ذات الرؤية الإنسانية الحرة المتميزة، وقدرتها على طرح الأسئلة الجوهرية الجريئة على الواقع العربي، الأمر الذي أشعرها بسعادة من يجد نفسه في المكان المناسب لأفكارها وأحلامها.

يجوز لنا الآن القول بضرورة أن تظل فاطمة المرنيسي، صديقة أحلامنا، وقنديل مستقبل المجتمع العربي، في مجمل فعاليات الأمل.

ناجي العلي،
ما لا يفنى في الذي يموت

1

إذا كان ثمة مناسبة للكتابة عن الفنان ناجي العلي، فلتكن فلسطين، هذه التي لا تحتاج لمناسبة للكلام عنها. ففي خضم الانجراف، الذي بات يُحرج أصحابه، نحو المحو الدولي الممنهج لمكانة القضية الفلسطينية، وحقوق الفلسطينيين، في خريطة المشاغل الإنسانية العالمية، وتحولاتها في استراتيجيات النظام العربي. أشعر أن الكلام عن فلسطين، واستعادته في الضمير العربي، يظل حاجة نفسية، من شأنها إتاحة الوقت والحق في طرح الرؤية الحرة، في شأنٍ كان هو من مكوّنات الدرس الأول في تجربة أكثر من أربعة أجيال عربية سياسيًا ونضاليًا.

2

الفنان الذي جعلَ للصمت الفلسطيني القسري صوتًا، وأي صوت. يحق لي القول إنه كان، خصوصًا، صوت الصمت العربي. وينبغي لنا استعادته الآن جرسًا يوقظ الذكرى، لمن ينسى، في خريطة تشرف على الفناء.

بهذا الشكل، نستطيع أن نتعرف على تجربة فن الكاريكاتير/ البوصلة، عندما تكون رؤيته واضحة وغير محايدة، فيما هو ينجو بِنَا من مغبة السهو والنسيان.

(اذا حاولتَ رسم شجرة في عاصفة، ربما تفشل، لكنك قد ترسم غابة تخرج من سريرٍ مشبوقٍ تحت المطر. جرّب أن تفعل ذلك).

في الحب ليس ثمة حياد. حب الوطن خصوصًا، يظل بلا وسائط ولا مراوغات. عندما كان ناجي العلي يجهر برأيه في تفاصيل المأساة الفلسطينية، كان يختزل ويتجاوز الآلة العاجزة للإعلام العربي كافة. وكلما توغل ناجي برسوماته في الحياة الفلسطينية، يكون قد اقتربَ من تلافيف الواقع العربي. لذلك سيكون من القصور، جهلًا أو قصدًا، النظر إلى تجربة ناجي العلي بوصفها شأنًا فلسطينيًا فقط، لأن في هذه النظرة مصادرة خطيرة لدلالات الصوت الذي تصدر عنه تجربة هذا الفنان الكونيّ الفذّ.

3

حين أذكر ناجي العلي، سأتذكر كلمة قالها الشاعر محمود درويش، عن جهورية صوت الشاعر العراقي مظفر النواب، (بأنه الشاعر الذي يقول ما لا نقوله).

ففي التعبير الفني طبقات، ليس في المعنى فحسب، ولكن في شكل القول أيضًا.

فربما سيطلق درويش التقدير نفسه عن ناجي العلي، وهذا ما يدعوني إلى الإشارة، ليست قليلة الثقة، عن الجوهر الشعري في أعمال ناجي العلي. فعندي، أن شعرية العمل الفني، أيًا كان نوعه، سوف تصدر عن تلك الموهبة المقرونة بالمعرفة العميقتين. وهو ما يحتاج منا تأمّلًا مستمرًا في تجربة ناجي العلي، والعمل على اكتشاف تلك الروح الإنسانية العميقة، صارمة الجَرح والتعديل، في الحياة العربية، التي كان ناجي العلي يرى سلطاتها وهي تتدهور، متخذةً الماضي أمثولة لها، تمعن في تفادي المستقبل محاولة التفلّت منه، وهي تحكم قبضتها على رقاب المخلوقات الذبيحة، واضعة نفسها في موقع فرض الخيارات، ليس في القضية الفلسطينية فحسب، بل في عموم الحياة العربية.

4

ثمة قضايا عديدة يمكن أن تشكل محاور تجربة ناجي العلي فنًا وفكرًا، غير أن ما يجمع تلك المحاور هو السعي، شديد الوعي، لصقل الضمير العربي وتدريبه على فنّ مجابهة الدكتاتور وآلياته، وحماية المستقبل العربي من كواسر الغابة العالمية.

ذلك هو، كما أرى، الجوهر الإنساني الذي يسعفنا من أجل وضع فنّ الكاريكاتير، الذي اجترحه ناجي العلي بموهبة الجرّاح، وأقترحه على التجربة الفنية العربية، ليكون جوهرةَ المراصد في النضال الثوري.

5

النضال.

هذا هو المنعطف الجوهري الذي تضعنا تجربة ناجي العلي على حدِّهِ الرهيف. النضال الفني الذي يصعد بالإنسان، ويسعى به نحو آماله وأحلامه، معبرًا بجرأة فن الحرية، دون التفريط في حرية الفن. كان ناجي العلي، فيما يتشبث بحق العدالة، يصعد، بحساسية الإنسان ووعيه، إلى شرفة جماليات الحلم الإنساني الذي يصقل الحياة كما الجواهر.

النضال، هو الطريق الذي دفع ناجي العلي حياته مقابل التشبث به، في محاولة لاستكمال زواج الحلم بالقدر الذي يأتي «حنظلة» من تاريخ عربي قديم، سيتصل بالمعنى العميق للمرارة التي يتجرعها الإنسان العربي منذ فجر تاريخه.

ففي اللغة: «الحنظل» من المرّ، وشخصية حنظلة كائنٌ تاريخي عربي، كان فضيحة قبيلة التاريخ العربي القديم، شخصية رمزية يعيد بها ناجي العلي فضح مرارة التاريخ العربي المعاصر، و«علقمه» الذي نتجرعه لا نزال، وربما كان في طريقة موت الفنان ناجي العلي نفسه شكلٌ دالٌّ للفضيحة. غير أن كاريكاتير هذا الفنان تأكيدٌ نوعيٌّ على ذلك الذي لا يفنى في الذي يموت.

6

ولعل في واقعنا العربي، الذي لم ينج ناجي العلي من تدهوره المتواصل، ما يشي بجانبٍ يقارب السوريالية، التي كانت قد رأَتْ في «الدعابة السوداء» شكلًا من أشكال تدمير الواقع واختراق شروطه. تلك الشروط التي تسعى دومًا إلى فرض الواقع بوصفه الحقيقة. وهنا تكمن خطورة فعل الفن المناضل الذي آمن به ناجي العلي وذهب إليه.

ثمة أعمال، عندما حققها ناجي العلي، كانت تصوّر حياتنا برؤية تضرب في العمق السياسي، وتدفعنا إلى اكتشاف ضراوة عنفٍ يخرج بِكياننا البشري إلى وحشية غابات تتقهقر بِنَا، فاتكةً بالحاضر والمستقبل دفعة واحدة، غير مكترثة

بالمنطق الحياتي المتّصل بالشرط الإنساني البسيط.

ذلك هو ما نشعر بفداحة خسارته عندما نفتقد موهبةً مثل ناجي العلي.

الشاعر «عرار»،

الإصغاء المتأخر لشاعر متقدم

كنتُ في عمّان الأردن، مشاركًا في الاحتفال بمئوية الشاعر «مصطفى وهبي» التل الذي اشتهر باسم «عرار». ولكي أبدأ بما يشبه الدقة في وصف لحظة اتصالي بتجربة هذا الشاعر، يمكنني القول إن ثمة كهرباء غامضة وضعتني في مواجهة واحدة من أكثر المفارقات التي لا تكف عن التكرار في حياتنا العربية. حين بدأ اسم «عرار» يتوارد في الصحافة الثقافية العربية، بدا لي هذا الشخص كائنا عابرًا ساهمتْ الكتابة العابرة عنه في حجبه أكثر من كشفه لنتعرف على تجربته، لدرجة أنني كنت ضحية لحساسية سياسية تجاه تقديم «عرار» في السنوات الأخيرة. ولفرط توجسي من هذه المداخل الملتبسة، استسلمت لخسارة فرص التعرف الجاد على تجربة هذا الشاعر. وكانت تنتابني ما يشبه الخشية من أن ثمة مواقف سياسية تسعى لتوظيف التجربة في سياقات غير أدبية، وأذكر أن أحدهم تبرع لمضاعفة حساسيتي عندما ألمح إلى نزوع تذهب إليه جائزة عرار «حسب تعبير ذلك الشخص»، قائلًا بعد حصول أحد الشعراء على جائزة عرار: «إنها جائزة أيديولوجية» ولم أكن قادرًا على فهم ما يقصد بالضبط، واكتفيت بقلقي المعهود، بلا تبصّر.

وقبل فترة، صادفت مقالة في إحدى المجلات تتحدث عن تجربة «عرار» حياةً وشعرًا. فذهبت مباشرة لقراءة النصوص التي تتخلل المقالة، فأصابتني تلك الكهرباء الغامضة، وشعرتُ بأن ثمة رسالة مشحونة بالدلالات يبعثها «عرار» لأقرانه الروحيين عبر التاريخ والجغرافيا. فليس صدفة أن يقول شاعر ببيانه الإنساني بكل هذا الوضوح والرومانسية الباهرة، إلا إذا كان من التمرد بحيث يثق بأن هناك من يسمعه في مكانٍ ما وزمنٍ ما. وإلا ماذا يعني أن يقول: «إن الصعاليك أخواني، وإن لهم حقًا» ويقول: «إن الصعاليك مثلي مفلسون وهُمْ لمثل هذا الزمان الزفت خبوني/ فبلّطوا البحر غيظًا من معاملتي وبالجحيم إن اسطعتم فزجوني».

ربما لسبب ذاتي خالص، مسّتْ هذه الكلمات شغافي بدرجة تكفي لتجعلني أشعر بأن ثمة علاقة غامضة تربطني، شخصيًا، بهذا الكائن. ربما لصلتي القديمة

بمفهوم الصعلكة الفلسفي والروحي المتوغل في التاريخ العربي وفي الأدب الإنساني الحديث بلا هوادة. وربما لشعوري الدائم بأن الإبداع الفني لا يتناقض مع الهم العام ولا يقصر عنه، بل إنه، في العمق، السهل الشاسع الذي يخترقه المبدعُ بشرارة التجربة الذاتية. وربما لمعرفتي بأن حرية التعبير الفني التي تشي بها بعض هذه الأبيات، تعلن عن الاستعداد الفطري للتمرد على التقليد البلاغي المحافظ غالبًا ما يفرض على النص الشعري قيودًا تحول دون تقميش الكتابة بعناصر الحياة. فمفردات مثل «الزفت» و«بلّطوا» سوف تتجاوز كونها مجرد تضمين للعامية في سياق لغوي فصيح، لتعلن صراحة عن عصفٍ بالمتعاليات التقليدية اجتماعيًا وثقافيا. ولا يحتاج القارئ دلالات أكثر ليشعر بروح التمرد التي تنطوي عليها تجربة الشاعر. وربما لروح طرفة بن العبد «التي تسكنني منذ الأزل» الدور الغامض في شرارة الإعجاب بعرار من خلال هذه الجمل الصغيرة على وجه الخصوص، حتى أنني بالغت، لاشعوريًا، لتقريب المقارنة بين عرار وطرفة بن العبد، إضافة إلى تفاصيل لا تحصى من المقاربات نصادفها في تجربة الحياة، فاعتبرت تصرف عرار في كلمة (اسطعتم) اتصالًا جوهريًا بالحساسية الفنية التي صدرت عنها حرية طرفة بن العبد وهو يذهب إلى ذلك التصرف بنفس الكلمة عندما قال ذات قصيدة (وإن كنت لا تسطيع دفعَ منيتي فدعني أعالجها بما ملكت يدي)، فليس في هذه المصادفات الموضوعية ما يسمونه وقع الحافر على الحافر «وهو تعبير سوف يهين الشعراء دائما بتشبيههم بالحيوانات»، ولكنه في تقديري ما يمكن أن أسميه وقع الحرية على الحرية. ولم يكن ينقصني، بعد تلك الكهرباء، إلا أن أتلقى دعوة المشاركة في مئوية هذا الشاعر.

لكي أشعر بأن الفرصة المتاحة هذه المرة لا تفوت لكي أقترب من التجربة بالصورة التي تليق. احتفظت بكل هذه المشاعر وذهبت لكي أصغي لعرار عن كثب يكاد يقترب بي من قبره الذي فوجئت أنه قد نقل إلى داره التي احتضنتنا في مدينة (إربد). فشعرت أن صديقًا قديمًا لي أتعرف عليه بعد هذه المسافة وأقف جوار قبره، أقرأ شعرًا عن الحب، والحق أنها ليست صدفة أن أقرأ نصوصًا تتصل بتجربة «مجنون ليلى»، وذلك العشق الذي لم يغب طوال حياة ونصوص عرار،

بوصفه مكونًا مهمًا من منابع ومذاهب الشاعر المتمردة، والخارجة على الحبس الاجتماعي والفكري والسياسي.

يحلو لي أن أبالغ قليلًا في وصف ما انتابني خلال أيام الاحتفال بمئوية عرار، أقول صراحة بأنني شعرت بفداحة خسارتي الشخصية لكوني تأخرت كل هذه السنوات قبل أن أقرأ عرارًا، حياة ونصًا. ولكي أوضح المفارقة التي أشرت إليها في مقدمة هذا الحديث، أقول إن الحياة العربية لا تزال تثبت أن علينا دائمًا انتظار موت الشاعر لكي نتسابق في الإعلان عن حقنا «المتأخر» في الإصغاء إليه. فقد شعرتُ بأن ثمة ما يجرح الروح وأنا أخضع لعذاب المقارنة بين تفاصيل تجربة عرار الذاتية، سياسيا واجتماعيا وأخلاقيًا، وبين ما يجري الآن من تسابق على كل صعيد للإعلان عن الإعجاب الواسع، بما كان يقترحه ويناضل ويتحمل العذاب من أجله قبل ما يقارب المئة عام.

أكثر من هذا، ستكون المقارنة أكثر فداحة عندما نتأكد بأن تلك الأفكار والنصوص التي كان عرار ينشرها سوف تكون كافية في لحظتنا الراهنة لهدر دمه (ودمنا معه). بمعنى أن المفارقة تشي بأننا تقهقرنا بجدارة، لا تقاس، نحو الوراء، بحيث يجوز لنا التحسر على المرحلة التي كتب فيها عرار معظم شعره، بحريات تخترق العقليات الرجعية والقمعية التي تحكمنا الآن من المحذورات.

لماذا يتوجب علينا دائمًا، في الحياة العربية، أن نأتي متأخرين عشرات السنين لكي نصغي إلى مبدعينا المتقدمين، في كل الحقول، متأخرين إلى هذا الحد؟ نفهم أن يسبق المبدعون عصرهم، ولكن أن يتأخر العصر عن النص إلى هذا الحد، فإن العطب الحضاري يفتك بنا. أخشى أنني لا أسأل، بل أشي بما يشبه العذاب المتصل بصديق قديم، معتذرا منه: عرار.

نازك الملائكة،
موسم السجال النقدي الرصين

كانت قد افتتحت أكثر السجالات النقدية بكوريّة في تاريخ الشعر العربي المعاصر. فبعدها، سوف نصادف نادرًا سجالات على تلك الدرجة من الجدية والرصانة.

فذلك الحوار الساخن، حول تجديد القصيدة العربية، لم يكن يصدر سوى عن رغبة معرفية صادقة لفهم ما كان يحدث على صعيد التحولات الجذرية في الكتابة الشعرية العربية.

وفي كتابها «قضايا الشعر المعاصر» كرَّست اجتهادًا نقديًا لا يمكن تفاديه، ولعل في المعارضات «التقنية» التي ميَّزَت اجتهاد كتابها، دليلا على أن للرأي المحافظ، آنذاك، الرصيد الكافي لاحترام شرط الحوار الثقافي الذي يغري بالسجال.

ساعتها، والحماس النقدي على أشدّه، نشأنا على مثل ذلك النقاش البالغ التنوع، في الاختلاف والشغف بالاكتشاف. وأخذنا درس نازك النقدي مأخذ الجد فعلًا. وبالرغم من حمأة الانحيازات الأيدلوجية التي عملت على تجيير بعض تلك الاجتهادات، إلا أنني استفدت، من مسافتي الجغرافية، كي أبتكر مسافة نقدية تساعدني على الإصغاء إلى مختلف تلك الاجتهادات، وربما شغف جيلي بالتجديد لمس في منافحة نازك الملائكة عن «شعريتها» شكلا رومانسيا تقتضي الحكمة عدم التفريط به.

وأذكر أنني، فيما كنت أقرأ فصول كتابها، كنتُ أبتكر محاولاتي النقدية، متوهمًا أنني أستعد لصياغة شخصيتي الأدبية على شاكلتها، ظنًا بأن قدر الشاعر المعاصر هو أن يكون ناقدا أيضًا، لكي ينافح عمّا يكتبه، وما يؤمن به من شعر.

ونحن نودع واحدة من أهم التجارب النقدية، التي رافقت خطوات التحولات الشعرية المعاصرة في الثقافة العربية، لعلنا نجد الفسحة اللازمة للتوقف وتأمّل كم نحن بحاجةٍ ماسةٍ لضربٍ من السجال النقدي والثقافي الراقي برصانته ومستواه المعرفي. ونحن في هذا المناخ، الذي يتفسخ على غير صعيد، دون أن نستثني الأخلاق الثقافية.

***

من شِعرها:

أنا

الليلُ يسألُ مَن أنا
أنا سرُّهُ القلقُ العميقُ الأسودُ
أنا صمتُهُ المتمرِّدُ
قنّعتُ كنهي بالسكونْ
ولففتُ قلبي بالظنونْ
وبقيتُ ساهمةً هنا
أرنو وتسألني القرونْ.

أنا من أكون؟

الريحُ تسألُ مَنْ أنا
أنا روحُهَا الحيرانُ أنكرني الزمانْ
أنا مثلها في لا مكان
نبقى نسيرُ ولا انتهاءْ
نبقى نمرُّ ولا بقاءْ
فإذا بلغنا المُنْحَنَى
خلناهُ خاتمةَ الشقاءْ

فإذا فضاءْ!

والدهرُ يسألُ مَنْ أنا
أنا مثله جبارةٌ أطوي عُصورْ
وأعودُ أمنحُها النشورْ
أنا أخلقُ الماضيْ البعيدْ
من فتنةِ الأملِ الرغيدْ
وأعودُ أدفنُهُ أنا
لأصوغَ لي أمسًا جديدْ.

غَدُهُ جليد

والذاتُ تسألُ مَنْ أنا
أنا مثلها حيرى أحدّقُ في الظلام
لا شيءَ يمنحُني السلامْ
أبقى أسائلُ والجوابْ
سيظَلّ يحجُبُه سرابْ
وأظلّ أحسبُهُ دَنَا
فإذا وصلتُ إليه ذابْ
وخبا وغابْ.

سعدي يوسف،
رشاقة الشاعر التي لا تحتمل

هذا الشاعر الرفيق، برشاقته التي لا تحتمل. سوف تأسرني دائما قدرته على الإنتقال بين الكلمات والجمل والتجارب، كمن يريد أن يشرد من وضوح الصورة، فيما يغزل الغموض العميق في الأوزان. هذه هي واحدة من بين أجمل مواهب «سعدي يوسف» الشاعر. هذا التفلّت الفذّ من أسر الوزن ليذهب حرًا في الموسيقى.

منذ سنوات طويلة وسعدي لا يكتب قصيدته في حدود الوزن والإيقاع المألوفين «تقنيًا»، إنما يصوغ نصه في فضاء أكثر رحابة وجمالًا، وهو الفضاء الهارموني الشامل للموسيقى، بالمعنى الشعري الأعمق لإيقاع اللغة في الكتابة الأدبية. وهذا ما سيوقع قارئيه في الارتباك، وهو يقودهم عبر التخوم الغامضة «الممحوة برشاقة»، بين الشعر والسرد الشعري والنثر، حتى يكاد بعضهم يزعم، دون أن يكون مبالغًا، بأن سعدي يوسف بات يكتب خارج الوزن، لئلا يقول (قصيدة نثر).

إنها موهبة الشاعر، لا أقل، لا أكثر.

الشعراء فقط، وخصوصًا الشعراء المأخوذين بجماليات الإيقاع في اللغة العربية، يستطيعون اكتشاف السهلَ الممتنع في بنية أهم نصوص سعدي الشعرية، التي خرجَ بها من سرب شعري كثيف التجارب، ليصوغ لنفسه نكهة لغوية لن تصلح «كثيرًا» لشاعر آخر سواه.

ليس من العدل، لدى الكلام عن تجربة سعدي يوسف، الوقوف «حد التعثر»، عند مكابداته السياسية والأيديولوجية، التي لم ينج منها شاعرٌ عربيٌّ معاصرٌ، بدرجات مختلفة من العذاب. ففي هذا الوقوف خسارة لنعمة اكتشاف الجماليات الشعرية التي سهر عليها «سعدي يوسف» في صنيع القصيدة العربية الحديثة. أكثر من هذا، سوف أرى بأن ثمة صعوبات بات يواجهها النقد السائد، فيما يرى إلى تجربة سعدي الكثيفة، لفرط التنوع المذهل، والاجتهادات المتماهية بالفوضى «الفنية»، في شعر سعدي.

غير أنني سأجد في الكثير من نصوصه الجميلة، خروقاتٍ ممتعةً لا

يحققها، بهذه الجرأة، غير شاعر يحسن اجتراح الأشكال، لكي يستمتع بما يفعل. سعدي يكتب شعره للمتعة الذاتية بالدرجة الأولى، وهذا شرطٌ آمنتُ به كثيرًا منذ وقت مبكر، فالشاعر الذي لا يستمتع بلحظة الكتابة، ليس من المتوقع أن يمنح قارئ قصيدته المتعةَ والجمال.

من هنا سيبدو سعدي يوسف، للنظرة العجولة، شاعرًا يدخل في حدود الفوضى فحسب. وسوف يفوتُ على صاحب هذه النظرة أن شاعرًا مثل سعدي يوسف اِختبر التجاربَ، واختبرته تحولات الحياة والإبداع، لن يصدر، في كتابته، إلا عن ذلك الوعي العميق بالمسؤولية. وعي يتوجّبُ علينا أن نحترمه ونتفهم تركيبه النوعي في سياق الكتابة الشعرية في العالم.

علينا أن نقرأ سعدي، من خلال عمر تجربته، بوصفه طاقة متفجرة من التوق الحار للحرية، لا تزال. هذا التوق الذي لا يستطيع «أعني لا يريد» نصه أن يتفاداه، حيث ينتقل، في نصوصه المتلاحقة، برشاقته الفذّة مكتشفًا ما يُسعف هذا التوق ليظل حرًا، متبرمًا، خارجًا، ليس خارج السرب الشعري فحسب، لكن خارج الأسراب كلها.

كلما التقيت بسعدي يوسف، شعرتُ أنني في حضرة كائن شعري بامتياز، فإنني، معه، لا أفتأ أستعيد ثقتي بنفسي قليلًا، لفرط الشعور الذي يمنحني إياه هذا الصديق الجسور، بأن ثمة حياة تستحق أن تُعاش بشروط الشاعر، بزهده، واستعداده للتخلي عن كل شيء في سبيل الشعر. وظني أن الشاعر (وسعدي يوسف نموذجًا دليلًا) لا يحتاج إلى أكثر من كِسرة خبز وشمس صغيرة وهامش على مقربة من المجرّة.

سأحب هذا الصديق دائمًا.

طفلٌ يتدرّب على الحلم

(حفيدتي أمينة صلاح
ذات الأحلام)

1

عليك أن تنظر إلى الطفل نائمًا، فيما يرسل ابتسامته الأولى في أسبوعه الثاني من عمره، لكي تعرف معنى الملاك. الملاك ليس بوصفه حلمًا ولكن في حقيقته الواقعية الملموسة بين يديك. هذا تحديدًا ما يمكن أن توصف به صورة الطفل وهو يتدرب على الابتسام للمرة الأولى.

كنت أحملق في وجه الطفلة الجديدة وهي نائمة، فإذا بثغرها يفترّ عن ابتسامة شفيفة الغموض. «في تلك اللحظة فقط شعرتُ بأن تعبير «ثغرٌ يفترّ» قد ابتُكر خصيصًا للطفل». غموض ابتسامة الأطفال في الأسبوع الأول من شأنه أن يفتح لي فضاء المخيلة البهيجة.

ما معنى أن يبتسم الطفل أثناء نومه؟ أي شيء يجعل طفلًا في أيامه الأولى يرسل هذه الابتسامة الرائعة؟ ليس أجمل من طفل يضحك في النوم. كأنه يتدرب على الحياة بطريقته البريئة التي لا ترى في هذا الاكتشاف الجديد «الحياة» إلا الاحتمالات الجميلة. لا، ليس هذا سبب الابتسام المبكر.

2

منذ سنوات بعيدة، يوم كنا نتعرّف على أشياء الحياة من خبرة الآباء والأمهات، بزغَتْ تلك الفكرة الطريفة الموغلة في الأسطورة، تلك الحكاية التي تتصل بالميثولوجيا أحيانًا. أذكر أننا عندما نرى طفلًا يضحك أثناء نومه نستغربُ، فيقول لنا الأهل:

«إنه غْزَيِّل الذي يداعب أحلام الطفل، فيجعله يضحك».

و(غزيّل) هو تصغيرٌ مستظرفٌ لكلمة (غزال). وهو تصغير موحي، لا يخلو من دلالة. ففي النشاط الذي يمارسه هذا الملاك مع الطفل يتمثل في ما يمكن وصفه ب(غزل) الأحلام الأولى للطفل، مما يمنح التسمية جمالًا شفّافًا يشحذ المخيلة. وحين نحاول معرفة المزيد عن هذا (الغزيّل) لا نصل إلىٰ ما يشبع فضولنا. لقد كانت لديهم الأجوبة كلها، هناك، في المخيلة الشعبية التي لا حدود

لها. ولا يعرف أسرار الطفولة إلا صاحب حياة البدء في المجتمع الإنساني.

لعل الطفل في أيامه الأولى يكون نشاط المخيلة لديه، بوصفها عاطفة ومشاعر، أكثر من نشاط العقل. من هذه الفرضية التي لا أعتقد أنها بعيدة كثيرًا عن الحقيقة العلمية، سوف يصوغ لنا الخيال الشعبي أسطورة غاية في الجمال، لكي يفسر لنا هذه الابتسامة المبكرة للأطفال. وهي أسطورة ليست بعيدة أبدًا عن طبيعة الحياة التي يعيشها إنسان هذه المنطقة.

تقول الحكاية «التي يمكن مصادفتها - بصيغ مختلفة - في موروثات شعوب كثيرة»، إنّ كل طفل يطلع إلى الحياة يولد معه ملاكه الصغير. وسيكون اسم هذا الملاك (غزرّيل). هذا الملاك هو من سيأخذ بيد الطفل لكي يدربه على الحياة منذ اللحظة الأولى. وكأن التدرب على الحياة لا يتحقق إلا بهذه المداعبات الغامضة التي تؤدي إلى تصرفات أكثر غموضًا. فالأمر لا يقف عند الابتسام وحده، فحين نلاحظ الطفل يقطّب بملامحه وتعبس تقاطيعه الناعمة ثم يوشك على البكاء أثناء النوم، سيقول لنا الأهل بأن (غزرّيل) أيضًا من يدفع الطفل إلى البكاء. وفي لحظة واحدة سوف تتحول تقطيبته إلى ابتسامه جميلة تشفّ عن انبساط مفاجئ، لا يقل غموضًا عن البكاء المفاجئ. كل ذلك بسبب أنّ (غزرّيل) يدرّب الطفل على الحياة.

لماذا يحدث كل ذلك لطفل في أيامه الأولى، بالكاد يتعرّف على الحياة، وليس من المتوقع أن تكون لديه كوابيس الكبار؟ سيكون لديهم الجواب الذي سيحوّل الحكاية بشكل خاطف إلى ضرب غير متوقع من الدراما الشعبية مشحونة بالدلالة.

3

يستكمل الأهل الحكاية كي يفسروا لنا ما يدور بين الملاك (غزرّيل) وبين هذا الكائن الجديد. ففي تلك المداعبات كثير من المفاجآت التي يختبر بها الملاك قدرة الطفل على إدراك ما يدور حوله في هذا العالم الجديد.

تقول بقية الحكاية: إنّ تحولات مشاعر، أو أحلام، الطفل أثناء نومه، ستكون ناتجة مما يهمس به الملاك في أذن الطفل وما يصوره له في أحلامه. فحين يبكي الطفل يكون الملاك قد قال للطفل «إن أباكَ قد مات»، فيصدق الطفل ذلك، لكون أبيه بعيدًا عنه، فيحزن وتنعقد ملامحه ويشرف على البكاء، ولكن سرعان ما يشفق عليه الملاك ويهمس له ثانية: «إنّ أمك هي التي ماتت»، فلا يصدقه الطفل، لأنه في حضن أمه، فيعود إلى الابتسام.

وهنا سوف يربط الخيال الشعبي بالواقع الإجتماعي الذي كان يعيشه أهالي هذه المنطقة من العالم. ففي الأزمان القديمة، وخصوصًا في المجتمع الذي يقوم على العمل في البحر، سيكون الرجال في معظم أيام السنة غائبين في الغوص أو السفر بعيدًا عن عائلاتهم. ومن الطبيعي أن يولد الكثير من الأطفال أثناء غياب آبائهم. وليس سهلًا أن يولد طفلٌ في غياب والده. فثمة حالة نفسية كانت تسود الأطفال أثناء نشأتهم المبكرة، أو حتى فيما يكبرون، حيث يتكرر غياب الآباء كل عام، مما يجعل الغياب قانونًا سائدًا في حياة المجتمع، وهو غيابٌ مشوبٌ بحالات الخطر والفقد. وهذا الواقع سيصوغ دائمًا الحكايات التي تفسر بعض الظواهر الاجتماعية والنفسية والأخلاقية.

4

يواصل الأهل تفسير السلوك الغامض والجميل، الذي يجعل الطفل ينتقل من حالة البكاء إلى حالة الابتسام والضحك أثناء النوم. تقول الحكاية: عندما يهمس (غزيّل) للطفل بأن أباه قد مات، سوف يصدّق الطفل هذا الزعم كما لو أنه حقيقة واقعة لسبب معقول وهو أنه لا يرى والده معه في البيت، بسبب غيابه في البحر، فيبكي لهذا الفقد مصدقًا همس (الغزيّل). ولكن عندما يعود فيهمس له بأن أمه هي التي ماتت، لا يصدّقه الطفل لكونه ينام في حضنها، مما يجعل ذلك الزعم باطلًا.

وهكذا سوف يواصل الملاك مداعبة الطفل، بمثل هذه المزاعم التي تدرّب الأطفال على المشاعر المختلفة، في حين أن الحقيقة تكمن في التدريب الواقعي على النشوء في حياة قاسية أقل ما فيها سيكون ذلك الغياب الطويل للأب.

غير أن الجانب المشوّق في هذه الحكاية يكمن في أن ثمة علاقة حميمة بين الأطفال وبين النموذج الخيالي للملاك. فأنت لكي تتأكد من المعنى الجميل للملاك، عليك أن ترقب طفلًا يفتر ثغره عن الابتسامة الأولى فيما يكون مستغرقًا في النوم. وعليك بعد ذلك أن تحاول معرفة المسافة بين ذلك الملاك الغامض المدعو (غزرّيل) وبين الأطفال.

قاسم حداد..
تقريبًا

أضع المرآة على الطاولة. أحملق، وأتساءل: مَنْ يكون هذا الشخص؟ أكاد لا أعرفه. أستعين بالمزيد من المرايا.

وإذا بالشخص ذاته يتعدد أمامي ويتكاثر مثل الصدى في كاتدرائية الجبال، فأتخيل أنني قادرٌ على وصفه: إنه قاسم حداد.. تقريبًا.

منذ أن بدأَتْ علاقته بالكتابة وأنا في جحيم لا هوادة فيه. أعرف أن عالم الأدب يستدعي قدرًا من الاطمئنان والسكينة، أو على الأقل الثقة بالنفس. لكن هذا شخص لا يهدأ في مكان، ولا يستوعبه شكل الحياة، مثل مجنون أعمى يبحث في غرفة مظلمة عن شمسٍ ليست موجودة. لا يطمئن لجهة ولا يستقر في إقليم وليس له ثقة في ما يكتب. يسمي ما ينجزه من كتابة: التمرين الأخير على موتٍ في حياةٍ لا تُحتمل. فهو في كل يوم، وأمام أية تجربة جديدة، يبدو كأنه يكتب للمرة الأولى والأخيرة في آن. جسّد يرتعش مثل طفلٍ مذعور مقبل على الوحش. كثيرًا ما أتركه وحده في الغرفة مريضًا يوشك على الموت، وعندما أعود إليه في اليوم التالي، يضع أمامي النص، ويجلس مثل شحاذ ينتظر ردة فعلي. ينتحب كأنه الميت يرثي نفسه. وما إن أقول له الكلمة، حتى يستعيد صحته، ويقفز مثل عفريت مستعدٍ للحياة، كأنه وُلد للتو.

ورغم مظهره الذي يوحي بالرزانة إلا أنه عابثٌ من الدرجة الأولى. يرى في أشياء العالم طاقة محبوسة يتوجب إطلاقها من أسرها، لذا فهو لا يترك شيئًا على هيئته، حيث حركة النقائض في النص يتوجب أن تكون على آخرها. يشتغل على الكتابة كمن يبني جسده وروحه بالكلمات. يضع أمامه على الطاولة خرائط الطريق، وعندما يبدأ الكتابة ينسى ذلك كله ويصوغ شيئًا لا يتصل بالخرائط ولا بالطريق، ذاهبًا إلى النص مثل ضائعٍ مفقودٍ في أرضٍ مجهولة. وفي المساء يضع رأسه على كتفي ويشرع في البكاء، لأن الكلمة لم تزل عصيّة عليه. يكتب كأنه يولد، كأنه يموت، مولع باليأس كأن الأمل خطرٌ عليه.

أقول له إن الكتابة هي ضربٌ من دفق الأمل في العالم، فيبالغ في تشبثه باليأس، كمن يتحصّن ضد أوهام لا يراها أحدٌ معه. لا تعرف ما إذا كان يَفْجُرُ

بالكتابة أم أنها تُصَلّي به.

تعبتُ معه وتعبتُ منه. كلما تقدّم به العمر، تفاقمت فيه شهوة النقائض، وراح يتصرف مثل فتى أرعن. لم يعد جسده قادرًا على عبء الروح التي تتفلّت منه، مثل نارٍ تفيض على الموقد. كثير الادعاء بالمغامرات، في حين أنني لم أصادف جبانًا مثله. يزعم التوغل في ليل المعنى، وهو لا يخاف شيئا مثل رعبه من الأماكن المظلمة. يدَّعي بأنه منذور لموج التجربة، هو الذي لم يحسن العوم أبدًا. مسكونٌ بفقدٍ غامضٍ للأشياء التي يحب.

ماذا أفعل له. هذا شخصٌ مشحون بالتناقضات. اشتهرَ بالتطرف في كل أشكال حياته، فيما هو عرضة للتلف أمام هبة الريح العابرة. يتظاهر بالصلابة وهو الكائن الهشّ لفرط حساسيته اليومية.

لماذا يتوجب عليّ دومًا أن أكون قرينًا لشخص على هذه الدرجة من الغموض. قلبه طفلٌ يراهق، ويتكلم مثل حكيم. يموتُ قليلًا، أحسبه مريضًا فأحمله إلى نطاسيّ الجسد والروح، فيهز الجميع رؤوسهم أن لا فائدة، حالته مستعصية ويتوجب منحه رصاصة الرحمة، مثل حصانٍ مكسور القوائم. وفي الطريق إلى البيت يشبّ وينفلت مني هاربًا إلى السهوب، فلا أكاد أسمع عنه شيئًا. وفي اليوم التالي ينهرني لكي أقرأ كتابه الجديد. وحين أقول له عن الغموض، يبتسم بحذر ويقول: «لو فهموا المعنى لأهدروا دمي».

موهبته في التحول تجعلني في حيرة. ليس له صورة واحدة، ولا تشفّ المرآةُ عن شخص أعرفه في كل مرة. كلما ضاعفت له المرايا تكشف عن شخص آخر. فلا أنا أثق في رؤياي ولا هو يسعف توسلي له بأن يكفَّ عن ذلك. ليس سهلًا الحياة مع شخص لا يحسن شيئًا مثل تضليل الآخرين عن السبل التي يمضي فيها. يشكّ في كل شيء ولا يرى في الكتابة سوى قناديل سوداء، في يد كائن أعمى يقود سربًا من الموغلين في النوم نحو أحلام تضاهي الكوابيس. أنصحُ به علاجًا لرأسٍ صحيحةٍ، لتحصل على صداع مضمون. عليك أن تتفادى شِراكه المنصوبة في منعطفات دروبه، فلن تخلو من أسباب الغيظ من الذات بعد عبور

أحد نصوصه عليك، في نوم ويقظة. يعبر راحة الآخرين فيمنحهم ما يفيض عن حاجتهم من القلق المقيم. يقول لك بلسان طلقٍ ذلقٍ غير منزلق: إن الجنة في المتناول، وما عليك إلا أن تصدّق دعابات الجثة الرشيقة، وهي تعبر نحو سريرك، فهي جثتك. ولكن كلما طفق في حديثه عن الصدق، وضعتُ يدي على قلبي، فأكاذيبه لا تحصى، ولن تجد شخصًا يروي الأكاذيب بصدقٍ فاتنٍ مثلما يفعل. وهذا ما يضعني في مجابهة غضب الآخرين وهم يعلنون استنكارهم لشاعر عابث على هذه الشاكلة.

ماذا أفعل له. ماذا بوسعي حقًا أن أفعل لشخص لا يأخذني ولا يتركني وحدي. كلما حاولت استمالته للمجالسة والتفاهم قليلًا أعلن: «لستُ منسجمًا ولست مهيئًا للانسجام». أليفٌ ووحشٌ في آن. كأنه لا يكتب النص للاتصال بالآخرين، ولكن لينقطع عنهم ويبتعد، يبالغ في ذلك ويباهي به. جوهره أكثر ضراوة من مظهره. مغامرٌ في الكتابة ومحافظٌ في الحياة، نصّه أكثر تقدمية منه. أقول له عن هذه المفارقة، فيهزّ كتفيه قائلًا: «لا يهم، أنا لستُ أنت، أنا غيرك». لديه أصدقاء كثيرون، وأعداؤه لا يُحصَون. يردّد: «ما دمنا لا نستطيع كسب أصدقاء جدد، فعلينا الاحتفاظ بأعدائنا السابقين». موهبته في ابتكار الأصدقاء لا تُضاهَى، لكنه لا يفرّط في العدو بسهولة.

يقول: «إن تحويل الصديق إلى عدو أسهل من كسب العدو صديقًا». عنده، العدو أكثر صدقًا في علاقته به من الصديق، ربما لأنه أكثر وضوحًا وصراحة. العدو لا يندم على كونه كذلك، الصديق يندم لكونه صديقًا لك أحيانًا. يهرب من كل مكان ليذهب إلى البيت. ثمة شعور بالخطر يهدده دومًا خارج البيت. وهذا ما يجعله يحب السفر كفكرة، لكنه لا يحتمله في الواقع. ما إن يدركه المساء بعيدًا عن البيت، حتى تنتابه حالة الذعر الغامض، فيتصرف مثل وحشٍ جريحٍ ومحاصر. بعد سفره بساعات قليلة يخالجه الندم على ارتكاب تلك الحماقة. لا أعرف حقًا من أين تأتيه القدرة على كتابة الشعر وهو في مثل هذه الحالة من اللاأمان. طرحت عليه مرة هذا السؤال، فنظر إلي بغضب وقال: «المطمئن لا

يكتب شعرًا، إنه لا يخاف شيئًا ولا تصيبه الرجفة الداخلية العصبيّة على التفسير. إنني أكتب الشعر لأنني خائف وفي خطر دائم. وحده الشعر يحميني من العالم. أنت لا تعرف ذلك، لأنك لن تشعر بفقد شيء مفقود».

فكّرَ في الانتحار غير مرة، لكنه لم يجد الوقت لتنفيذه. هذا ما يزعمه. أعرف أنه أجبن من أن يفعل ذلك. فهو لا يجرؤ على الحياة، فكيف على الموت. ولعُهُ بالمنتحرين والمجانين يثير الريبة. لعله لا يزال يحسن التماهي في الكائنات الأخرى. وكثيرًا ما كنت أخشى من أن أصحو ذات صباح فلا أجده موجودًا في الحياة، وهو يلتذ بهذا الخوف الذي يسيطر عليّ، كأنه يعبث بشخص آخر. تخيلوا شخصًا ينهض من النوم ليجد نفسه موجودًا في هيئة شخص منتحر. إنني لا أحتمل هذه الفكرة. لكنني لا أجد فكاكًا من هذا القرين الذي يعبث بي، ويزعم أنني هو.

هذا هو قاسم حداد.. تقريبًا.

لَكَمْ توهمت أنني رأيته في هذه المرايا، فيما كان متماهيًا في الزئبق.

ها أنا أثق بأنني لا أعرفه أبدًا.

مَنْ يزعم أنه يعرف نفسه.

تصويب واعتذار

بعد أن استلمت النسخة الأولى من كتابي (موسيقى الكتابة) الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، أواخر شهر ديسمبر 2019، اكتشفت خطأين وقعا مني سهوًا، أرى من الواجب تصويبهما والاعتذار عن وقوعهما للقارئ وللصديق الفنان إبراهيم بوسعد.

الخطأ الأول/ (في الصفحة 101)، في سياق حديثي عن تجاربي في الأعمال الفنية المشتركة، ورد ذكر العمل المشترك بعنوان «الفراشة التي هناك»، والصحيح أن العمل المشترك كان بعنوان (إيقاظ الفراشة التي هناك).

الخطأ الثاني/ (في نفس الصفحة) هو الالتباس الذي وقعتُ فيه أثناء الكتابة، حيث ذكرتُ، أن المعرض من عمل الصديقين الفنانين «عباس يوسف وعبد الجبار الغضبان»، والصحيح أن ذلك العمل والمعرض المصاحب للاحتفال التكريمي بمناسبة حصولي على جائزة سلطان العويس للشعر، هو عمل مشترك اشتغل عليه وشارك به الصديق الفنان إبراهيم بوسعد، وهو العمل المشترك الثاني معه، بعد عمل (وجوه).

ولذا أتمنى على القارئ العزيز والفنان الصديق إبراهيم بوسعد قبول اعتذاري عن سهوي الذي أدى الى هذا الخطأ غير المقصود، ولهما كل محبتي واحترامي وبالغ التقدير.

قاسم حداد

شاعر من البحرين. يُعتبر مُنجزه الأدبيّ علامة راسخة في تاريخ الأدب العربيّ المعاصر، وله حضور ثقافيّ مهمّ ومؤثّر. حصل على عدّة مِنَح أدبيّة عالميّة منها «الإقامة الأدبية في ميونخ» عام 2014، وإقامة «بيت هاينرش بول» في كولون عام 2012، وزمالة «جاك جاك روسو» بمنحة من «أكاديمية العزلة» في شتوتغارت في العام نفسه، وإقامة الأكاديمية الألمانية للتبادل الثقافي (DAAD) في برلين عام 2008. نال جائزة ملتقى الشعر العربي في مصر عام 2020، وجائزة العويس عن حقل الشعر عام 2002، وجائزة المنتدى الثقافي اللبناني في باريس عام 2000. شارك في أهمّ المحافل الأدبيّة حول العالم، منها ملتقى الشعر العربي الأوّل في بيروت (1970)، ومهرجان المربد في بغداد (1974)، ومهرجان أصيلة في المغرب (1986)، وندوة مئويّة جامعة جورج تاون في واشنطن (1989)، ومهرجان لوديف جنوبيّ فرنسا (1999)، ومهرجان مؤسسة الهجرة للثقافة العربية في أمستردام (1998)، ومهرجان ربيع الشعر في معهد العالم العربي في باريس (2000)، والمهرجان العالمي للشعر في كولومبيا (2001).

مؤلّفاته:

- البشارة - البحرين - أبريل 1970
- خروج رأس الحسين من المدن الخائنة - بيروت - أبريل 1972
- الدم الثاني - البحرين - سبتمبر 1975
- قلب الحب - بيروت - فبراير 1980
- القيامة - بيروت - 1980
- شظايا - بيروت - 1981

- انتماءات - بيروت - 1982 النهروان - البحرين - 1988
- الجواشن (نص مشترك مع أمين صالح) - المغرب - 1989
- يمشي مخفوراً بالوعول - لندن - 1990
- عزلة الملكات - البحرين - 1992
- نقد الأمل - بيروت - 1995
- أخبار مجنون ليلى (بالاشتراك مع الفنان ضياء العزاوي) - لندن / البحرين - 1996
- ليس بهذا الشكل ، ولا بشكل آخر - دار قرطاس - الكويت -1997
- قبر قاسم - دار الكلمة - البحرين - 1997
- الأعمال الشعرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - 2000
- علاج المسافة - دار تبر الزمان – تونس - 2000-10-29
- له حصة في الولع - دار الانتشار - بيروت - 2000
- المستحيل الأزرق (كتاب مشترك مع المصور الفوتغرافي صالح العزاز) ترجم النصوص إلى الفرنسية / عبد اللطيف اللعبي، والإنجليزية / نعيم عاشور- 2001
- ورشة الأمل- (سيرة شخصية لمدينة المحرق)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 2004- القاهرة-2007
- أيقظتني الساحرة (مع ترجمة الى الانجليزية- د.محمد الخزاعي)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 2004
- ما أجملك أيها الذئب- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت- 2006
- لستَ ضيفاً على أحد - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت -2007
- فتنة السؤال- المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت - 2008
- دع الملاك - دمشق - 2008
- الأزرق المستحيل ويليه أخبار مجنون ليلى- دار النهضة - بيروت- 2009
- إيقاظ الفراشة التي هناك «مختارات» – دار نينوى- دمشق- 2009
- الغزالة يوم الأحد «شذرات»- دار الغاوون- بيروت- 2010
- طرفة بن الوردة-المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت-المطبعة الشرقية- البحرين 2011

- مكابدات الأمل- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت -2012
- لستِ جرحاً ولا خنجراً- الهيئة العامة للكتاب - القاهرة- 2012
- سماء عليلة - دار مسعى- 2013
- النهايات تنأى- المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت - 2014
- نثر ماثل شعر وشيك (الأعمال النثرية) - دار مدارك- 2014
- أيها الفحم يا سيدي، (دفاتر فنسنت فان غوخ) - دار مسعى- 2015
- يوميات بيت هاينرِش بول - 2016
- تعديل في موسيقى الحجرة - الدار الأهلية - 2017
- رشيق كالوقت ولا بيت له - المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت 2017
- ثلاثون بحرًا للغرق - دار منشورات المتوسط - إيطاليا 2017
- رفيف الظل/ بالاشتراك مع سعد الدوسري وعادل خزام - دار مدارك - 2018
- لا تصقل الأصفاد (كتاب الشذرات الكبير) - دار منشورات تكوين - الكويت 2019
- موسيقى الكتابة: عن إيقاظ الذاكرة وصقل المرايا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت 2019



قاسم حداد، شاعر من البحرين. يُعتبر مُنجزه الأدبيّ علامة راسخة في تاريخ الأدب العربيّ المعاصر، وله حضور ثقافيّ مهمّ ومؤثّر. حصل على عدّة مِنَح أدبيّة عالميّة منها «الإقامة الأدبية في ميونخ» عام 2014، وإقامة «بيت هاينرش بول» في كولون عام 2012، وزمالة «جاك جاك روسو» بمنحة من «أكاديمية العزلة» في شتوتغارت في العام نفسه، وإقامة الأكاديمية الألمانية للتبادل الثقافي (DAAD) في برلين عام 2008. نال جائزة ملتقى الشعر العربي في مصر عام 2020، وجائزة العويس عن حقل الشعر عام 2002، وجائزة المنتدى الثقافي اللبناني في باريس عام 2000. شارك في أهمّ المحافل الأدبيّة حول العالم، منها ملتقى الشعر العربي الأوّل في بيروت (1970)، ومهرجان المربد في بغداد (1974)، ومهرجان أصيلة في المغرب (1986)، وندوة مئويّة جامعة جورج تاون في واشنطن (1989)، ومهرجان لوديف جنوبيّ فرنسا (1999)، ومهرجان مؤسسة الهجرة للثقافة العربية في أمستردام (1998)، ومهرجان ربيع الشعر في معهد العالم العربي في باريس (2000)، والمهرجان العالمي للشعر في كولومبيا (2001).

هوامش الراصد

كتب قاسم حداد ذات مرة أنه على الضد من "الامتثال للقارئ" في ما ينشره من مقالاتٍ في الجرائد أو المجلات التي تدعوه للمشاركة بـ "وقت للكتابة"؛ الامتثال الذي يحضر تحت عنوان غامض ومحيّر ومطّاط: "ما يهمّ القارئ العربي".

يجد نفسَه خارج هذا القيد وممتنعا عن المسايرة المطلوبة: "لا أذهب إلى الكتابة بشروط الصحافة، بل أكتبُ للصحيفة بالشرط الأدبي. وخصوصًا بشرطيَ التعبيريّ الخاص في كل مرة. بمعنى أنني لا أتخلّى عن طبيعتي الأدبية من أجل أن أصوغ مقالةً صحافية".

غير أن واحدا من الأجناس الصحفية يشذّ عن هذه الترسيمة، ويذهب إليه حداد بحبٍّ مستفيض وينجزه ببراعةٍ آسرة. قصدتُ **"البورتريه الصحفي"**. ذلك أن هذا اللون من الكتابة الصحفية يلتقي ويلبّي "الشرط الأدبي؛ التعبيري" الذي التزم به حداد على مدار عقودٍ وهو يكتب غائصًا أو محلّقا في "وقت للكتابة".

يَفترض **البورتريه** - أول ما يفترض - من كاتبه الصحفي الإمساكَ بناصية اللغة والتمكّن من جماليّاتها وسيلةً للعبور إلى الشخصية بريشةٍ ترسم أبعادها وجوانبها الإنسانية في ميدان التعامل اليومي المباشر، وفي حقل الإنتاج الذي يخصها؛ سياسيًّا أو اجتماعيًّا أو أدبيًّا أو فنيًّا.. على نحوٍ يقرّبها من القارئ في وجودٍ متعيّنٍ ملموس، وبما يخلق حالة وجدانية ومعرفية إلى درجة التماس النادر قد لا توفّره كتابةٌ صحفية ذات طبيعةٍ أخرى. هذا التحديد العام بمثابة القماش والأصباغ يدلف بها حداد إلى محترفه، لا لينجز صورة مطابقة؛ نسخةً فجّةً فظّة. إنما هي صورته هو؛ صورته الخاصة. من منظوره الشخصي، وفيها أيضًا تلك الملامح التي مسّته وغارت فيه عميقًا لتعود بازغةً كأوضح ما تكون؛ سِمَةً فارقةً ودرسًا نوعيًّا في الثقافة والحياة.

عبدالله السفر - من مقدمة الكتاب

Cover design by: Mohamed Khalil


ISBN 978-9948-34-327-1

